

Richard Wagner in der Karikatur

Ernst Kreowski, Eduard Fuchs


LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
STELLFELD
PURCHASE


THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
LIBRARIES

RICHARD WAGNER IN DER KARIKATUR

VON

ERNST KREOWSKI UND EDUARD FUCHS

MIT SIEBEN BEILAGEN UND 223 TEXT-ILLUSTRATIONEN



B. BEHR'S VERLAG IN BERLIN

Spamersche Buchdruckerei in Leipzig



1. Professor Höcker: Richard Wagner.
Aus dem Kneipalbum der Münchener
Allotria

Vorwort

In der vorliegenden Arbeit hat sich der Verfasser die folgende Aufgabe gestellt.

Es soll gezeigt werden, welch gewaltigen Kampf Richard Wagner zu bestehen hatte von dem Zeitpunkt an, da er als neuschöpferischer Dichterkomponist zielbewußt vor die Öffentlichkeit trat, bis zu den Tagen, da es ihm, das heißt seiner Kunst, siegreich gelang, sich durchzusetzen. Es soll gezeigt werden, warum er diesen Kampf führen mußte, warum er mehr als jemals ein anderer Künstler ständig im Brennpunkte von Angriffen, von Streiten und Diskussionen stand. Schließlich soll gezeigt werden, welcher Art die Mittel waren, mit denen eine das altgewohnte künstlerische Regime repräsentierende Machenschaft gegen ihn zu Felde zog, und welche Summe von Kleinlichkeit, Unduldsamkeit und Gehässigkeit tagaus tagein gegen ihn verschwendet wurde.

Nun wird die überragende Stellung, die eine Person im Rahmen des öffentlichen Interesses einzunehmen ansersehen scheint, durch nichts deutlicher illustriert als gerade durch die Karikatur. Da aber die Karikatur nicht nur unausbleiblich ist, wenn die Interessen der Gesamtheit durch den Betreffenden berührt werden, sondern weil sie immer den bezeichnendsten Ausdruck der Art und des Wesens aller Angriffe darstellt, so ist die Schilderung ihrer Rolle auch in bezug auf Wagner ein erstrebenswerter, wie von selbst gegebener Anknüpfungspunkt.

Der Kampf, den Wagner um den endgültigen Sieg der in seinen Schöpfungen zur Anschauung gebrachten Kunstprinzipien zu führen hatte, geht aber weit über das rein Persönliche hinaus. Es ist der typische Kampf des Neuen gegen das Alte, Absterbende. Darum soll diese Arbeit auch mehr einen Beitrag zur allgemeinen Kulturgeschichte, als zur speziellen Musikgeschichte bedeuten.

Der Name „Richard Wagner" ist ein kultureller Begriff. Damit ist gesagt, es kann sich keineswegs bloß um eine lediglich auf ihn begrenzte Betrachtung handeln, sondern

im Gegenteil es schien angezeigt, in deren Rahmen auch alles einzubeziehen, was sich entweder auf seine Seite stellte oder die Waffen mit ihm kreuzte. Das waren dort also in erster Linie Persönlichkeiten wie Liszt, Bülow u. v. a., und das waren im zweiten Falle Komponisten, fachmännische Musiker, Kritiker, schöngeistige Schriftsteller, selbst Ärzte und des weiteren die Presse. Natürlich immer unter Bezugnahme auf die Karikatur im besondern und auf die Position des einzelnen, sei es als Angreifer oder Angegriffener, im allgemeinen.

Berlin, Ende Juli 1907. **Ernst Kreowski.**

* * *

Über das Zustandekommen und die Illustration dieses Buches sei folgendes mitgeteilt:

Das Buch verdankt seine Entstehung einer Anregung des Verlegers, der mit dem Antrag, eine Monographie über Richard Wagner in der Karikatur für seinen Verlag zu schreiben, an mich herantrat. So reizvoll diese Aufgabe für mich gewesen wäre, so mußte ich doch auf das Angebot verzichten, weil die Übernahme der Arbeit mir eingehende musikgeschichtliche Studien auferlegt hätte, wozu mir in Rücksicht auf andere größere Verpflichtungen, die meine ganze Kraft in Anspruch nehmen, gegenwärtig die Zeit mangelt. Ich beschränkte mich daher auf die Beschaffung, Auswahl und das Arrangement des Bildermaterials. Bei der Illustration handelte es sich darum, analog dem Texte jede Seite und jede Epoche in dem langen Kampfe um Wagner charakteristisch zu belegen; dazu gehörte natürlich auch, den großen Reichtum an Wagnerkarikaturen zu demonstrieren — dieses Ziel glaube ich erreicht zu haben.

Berlin-Zehlendorf, Ende Juli 1907. **Eduard Fuchs.**



Tannhäuser.

2



5. Richard Wagner beim Komponieren. Berliner Karikatur 1876

Kapitelübersicht

Beilagenverzeichnis

Zur Seite



4. H König. Über Land und Meer 1873

Richard Wagner in der Karikatur

Wie ein unfaßbares Wunder tritt das Genie in die Welt, begabt mit rätselhaften Kräften des Intellekts und Willens, und beansprucht für sich seine eigenen unkontrollierbaren Maßstäbe, seine ungeschriebenen Rechte. Gleichwohl wäre es ein Irrtum, ein vollständiges Verkennen aller historischen Zusammenhänge, zu wähnen, daß das Genie voraussetzungslos, ohne jede Beziehung zu seiner Zeit, rein aus sich selber entspringe. Wir müssen es vielmehr bewerten als die Summe der seelischen und intellektuellen Arbeit, die zumteils durch die menschliche Gemeinschaft, zum anderen größeren Teile aber schon von bereits vorangegangenen Generationen verrichtet wurde. Nur weil es — auf seinem Gebiete — die Summe alles Vergangenen und Gegenwärtigen in sich darstellt, vermag das Genie die Bahnen zu weisen für die Zukunft.

In diesem Sinne begreifen wir auch Richard Wagner. Zu ihm führt eine rote Erkenntnislinie von der großen französischen Revolution. Er ist ihr Erbe und einer ihrer Erfüller, gleichwie ein Darwin in der Naturwissenschaft, ein Hegel in der Philosophie, ein Marx in der historischen Ökonomie. Von dorther schreibt sich sein heroischer Wille zur Tat, sein glühender Haß gegen alles, was Tyrannei und Indolenz heißt, seine alles durchdringende Menschenliebe. Sein revolutionäres Tun ist ein historisches Muß. Ob er wollte oder nicht, er mußte seine Zeit erfüllen und gerade darum sich mit ihr in Widerspruch setzen, das heißt, mit den Elementen, die dem notwendigen Entwicklungsprozeß hinderlich entgegenstanden. Dieser heftige Widerspruch wiederum ist es gerade, der uns die Erbärmlichkeit und Halbheit seines Zeitalters klar erkennen läßt. —

Das öffentliche Leben in Deutschland war bei Beginn von Wagners künstlerischer Laufbahn in kläglichstem Verfall. Mit der Überwindung der napoleonischen Fremdherrschaft begann keineswegs die von den Fürsten in den Tagen der Not verheißene Ära der bürgerlichen politischen Befreiung, sondern im Gegenteil, die niederträchtigste Reaktion setzte ein. Die Julirevolution in Frankreich, die Rebellion in Polen vermochten zwar bei den vorwärtsdenkenden Geistern schöne Zukunftshoffnungen zu erwecken, nicht aber den Druck von den Gemütern zu lösen. Natürlich wurde dieser am schärfsten von allen irgendwie schöpferischen Individuen empfunden. In der Literatur war die deutsche Romantik gerade durch die dumpfe politische Konstellation hervorgetrieben worden. In die mondbeglänzte Zaubernacht, wo alle Klarheit, alle Präzision der Kontur schwindet und verschwimmt, dorthin mußten sich die Ideen flüchten, die um die


6. Offenbach. Gez. v. Nadar

Wende des 18 Jahrhunderts im Sonnenlichte des Tages ihre Schlachten schlugen Der Kampf fur Freiheit und Menschen wurde ... in das Gewand des mittelalterlichen Ritters schlüpfen des Ritters ... — dann daß das lebende Geschlecht für sich jene hohen Ideale erstrebte das gerade war in den Augen der siegreichen feudalistischen Reaktion das größte Staatsverbrechen Freilich in dem Augenblicke da die bürgerlichen Erlösungsgedanken wieder erwachten wurde der Romantik auch zur Gruft geläutet! Ihr Glöckner war das Jahr 1830



7 Halévy
Gez. v. Nadar

Von hier ab kann man sagen setzte nun aber auch auf der ganzen Linie wirklich der Wille zur Tat ein, ökonomisch politisch künstlerisch Und die Tat wurde zur Wirklichkeit Freilich auch auf dem Gebiete der Kunst nur zum Teile wie in der Politik und — das Wichtigste! — sehr sehr langsam. Das gilt vor allem für Deutschland bei dem sich infolge der Halbheit, mit der das bürgerliche Zeitalter seine Herrschaft vorbereitete und von ihr Besitz nahm, jetzt alle Sünden der Vergangenheit rächten. Aber gleichwohl der Antrieb war da und er wirkte befruchtend auf der ganzen Linie Heinrich Heine, der herrliche Bannerträger des jungen Deutschland konnte darum doch mit Recht singen

„Ein neues Lied, ein besseres Lied ihr Freunde will ich euch dichten,
Wir wollen hier auf Erden schon das Himmelreich errichten."

Das neue Lied hub denn auch an. Im Schrifttum der Jungdeutschen lebten sämtliche von der ersten französischen Revolution befruchtete Tendenzen auf Im Gegensatz zu den Romantikern betonte das junge Geschlecht die Bedeutung sozialer Verbesserungen und forderte statt der mönchischen Abtötung die weltfröhliche Emanzipation des Fleisches



8 Berlioz
Gez. v. Nadar

„Man war des planmäßigen Zurückschraubens auf überwundene Standpunkte, das eine abgefeimte Reaktion lange genug betrieben hatte, herzlich müde; man wollte nicht länger in greisenhafter Lustigkeit, an den Erinnerungen der Vergangenheit zehren — schaffen wollte man und aufbauen statt zu konservieren und zu mumifizieren Aber es fehlten dem Wollen die klaren Ziele dem Schaffen die einheitlichen Brennpunkte. Mißmut und Verstimmung nahm mehr und mehr zu. Die Zeit war mit Brennstoffen erfüllt und ein flammendes Wort, mit keckem Mute gesprochen zündete schnell — keines so schnell, wie das Wort Freiheit. Das Theater der Zeit war ein geräuschvoller Fecht und Bingboden geworden für die verschiedenartigsten Elemente für lose Komödianten und ernsthafte Charaktere für Strebertum und Philisterei; alles trat in den Dienst der Zeit selbst die Literatur wurde ein Soldat des Tages die



9. Gustav Doré: Die Heldentenöre

poetische Prosa der „Jungdeutschen" lieh die Poesie nahezu auf in politische und sociale Reformpropaganda, und die Dichtung im engeren Sinne teilte das Schicksal der Epoche: sie rang unklar nach neuem Inhalt, nach neuen Formen. Der Lorbeer war auf dem Markte der Zeit spottbillig geworden. Das Neue und Ungewöhnliche reizte vor allem; wer sich in die richtige Positur zu stellen wußte, tribunenhaft und ein bißchen gladiatorenmäßig, der fand im Umsehen ein dankbares Publikum, und wer im Streite der Meinungen laut zu rufen verstand, alarmierend und herausfordernd, dem nahm man die Rhythmen gern vom Munde. Aber die Kandidaten um die Gunst des Volkes wechselten schnell wie diese Gunst auch. Tasten und Tappen war die Signatur wie der Zeit im allgemeinen, so der Literatur im besonderen. Offenbarungen schienen in der Luft zu schweben. Die deutsche Dichtung richtete ihre Blicke zuwartend auf morgen und übermorgen und harrte ihrer Genien und Meister." (Ernst Ziel: „Literarische Reliefs".)

Es war, wie gesagt, ein verheißungsvolles Aufraffen der Geister gewesen, dem es aber leider an nachhaltiger Kraft gebrach. Der Rotstift des Zensors, die Willkür der Polizei erstickten jede impulsive frischschöpferische Regung. Das Bürgertum, zu unselbständig und darum zu gleichgültig, um durch einen energischen Protest sein unmittelbares Interesse an einer auf neuzeitliche Verjüngung abzielenden Kunst zu bekunden, andererseits ökonomisch zu sehr zurückgeblieben, um seine wahren Interessen zu erkennen, erlag denn auch damals vollständig den Einflüssen des Auslandes. Vor allem in musikkünstlerischer Hinsicht.

Noch schlimmere Zustände nämlich als in der deutschen Literatur bestanden auf dem Gebiete unserer von ihrer Schwester Poesie seit Jahrhunderten völlig getrennten Musik, zumal der Oper. Die Instrumentalmusik beherrschte ausschließlich den Konzertsaal. Beethoven hatte ihre Ausdrucksfähigkeit aufs höchste gesteigert, die Romantiker erfüllten

die Form zwar mit außer Gefühlsinnigkeit, doch fehlte ihrem Schaffen die gewaltige Leidenschaft. Carl Maria von Weber, neben dem republikanisch denkenden Schöpfer des Fidelio und der grandiosen neunten Symphonie, der erste Meisterkomponist einer wirklich deutsch zu nennenden Oper, lag im Grabe. Cherubini, Marschner, Spohr, denen Gluck und Weber verwandte reformatorische Kunstideale vorschweben mochten, waren kaum nach Gebühr bekannt und geschätzt. Auber, Bellini, Donizetti, Rossini, Herold, Meyerbeer et tutti quanti mit ihren verweichlichenden, leichtfertig auf Sinnenkitzel und äußerlichen Effekt gestellten Produkten bestritten den billig zu befriedigenden Geschmack der Menge. Die französische, noch mehr die italienische Oper waren Alleinherrscher auf sämtlichen deutschen Bühnen. Von jener welschländischen Musikpest, in deren engster Gefolgschaft das oberflächliche und den letzten Rest alles gesunderen deutschen Gefühles wie Empfindens ausrottende Koloraturvirtuosentum stand, dürfte die nachstehende Zahlenstatistik eine ungefähre Vorstellung vermitteln. Diese Angaben beziehen sich nur auf die Produktion der Italiener. Es wurden aufgeführt: 1838: 44 neue Opern, wobei 15 neue Komponisten debütierten, 1839: 37 Werke von 18 Tonsetzern, 1840: 35 von 11, 1841: 51 von 21, 1842: 43 von 11 und 1843: 52 von 7; das ergibt innerhalb sechs Jahren 262 neue Opern, zu deren Vaterschaft sich 83 neue Komponisten bekannten! Ein Rückschluß auf die Misere der deutschen Musikpflege ergibt sich angesichts solcher Überschwemmungen von selbst. Man erging sich eben in sklavischer Nachafferei des ausländischen Opernkrams mitsamt seinen Arien, Duetten und Terzetten, mit seinen Gesangsvirtuosen beiderlei Geschlechts und allem brillanten Unsinn aller gleißenden Lüge und öden Langweil. Wagner selbst äußert sich darüber folgendermaßen: „Unter der schönen Gegend und der hübsch klingenden Musik unserer Zeit herrscht eine traurige Verwandtschaft, deren Verbindungsglied der sinnige Gedanke gewiß nicht ist, sondern jene schwappenge niederträchtige Gemütlichkeit, die sich vom Anblick der menschlichen Leiden in der Umgebung eigensüchtig zurückwendet, um sich ein Privathimmelchen im blauen Dunste der Naturallgemeinheit zu mieten." Die Tenorsänger — Wagner nennt sie „Eunuchen" — hatten in der Oper alten Stils nichts weiter zu tun, als die ihnen „auf den Leib" geschriebene Rolle abzuleiern und so eine Art lockeren Zusammenhanges zwischen ihrem „Spiel" und der Musik aufrecht zu erhalten. Öfters wurden italienische Operngesellschaften engagiert, oder die deutschen Künstler mußten nicht selten auch in jener Sprache singen. Kurz, das alles war eine Farce, oder besser nach Wagners Urteil ein „Chaos durcheinanderflatternder sinnlicher Elemente ohne Hast und Band, aus dem sich ein jeder nach Belieben auslesen konnte, was seiner Genußfähigkeit behagte: hier den zierlichen Sprung einer Tänzerin, dort die



10. Der Mann mit dem hohen C. 1845



11 Meyerbeer

verwegene Passage eines Sängers, hier den glänzenden Effekt eines Dekorationsmalerstückes, dort den verblüffenden Ausbruch eines Orchestervulkans."

Als Krönung der vormärzlichen Theaterzustände im allgemeinen und besonderen möge eine Schilderung, die ich den Lebenserinnerungen Alexander Büchners entnehme, hier Platz finden. Es handelt sich um Darmstadt in den vierziger Jahren. Büchner schreibt da unter anderem:

„Wenn im Hoftheater der Don Juan aufgeführt wurde, so lautete der Freiheitschor: ‚Es lebe die Zufriedenheit!' Der Faust wurde nur selten gegeben, und dann kam im Exordium die Theologie zuerst und dann ‚leider auch die Philosophie'. Schillers Tell kam gar nicht vor. Dagegen wurde die Oper gleichen Namens von Rossini öfters gespielt. Dann ging aber die Sache so aus, daß Tell einen Fehlschuß tat und gefangen abgeführt wurde. Daß der hohen Obrigkeit ein wackeliger Bolzen in den Leib geschossen wurde, das durfte doch auf einem Hoftheater nicht vorkommen. Selbst das Ballett war moralisch beruhigenden Rücksichten unterworfen. Die Tänzerinnen erschienen nämlich nur in grünen Trikots. Wer aber kann von grünen Waden träumen? Dennoch gedieh diese Kunstübung vortrefflich in Pennonopolis, und derjenige Teil der Stadt, wo die leichtfüßige Bevölkerung am häufigsten aufhauste, hieß gerade das Ballettviertel."

Nach dem Gesagten dürfte sich der geehrte Leser vielleicht der Vorstellung hingeben, daß in Arkadien nur die nüchternste Prosa gegolten habe. Das war jedoch nicht der Fall. Nach dem Gesetz der Gegensätze herrschte vielmehr ein allgemeiner Drang der Gemüter nach dem Ungewöhnlichen, Außerordentlichen, Wunderbaren vor, vorausgesetzt, daß es nicht staatsgefährlich war. Enthusiastische Hochgefühle waren an der Tagesordnung und machten sich namentlich auf dem Gebiete der schönen Literatur und der Kunst Luft. Was wurde nicht alles geredet, geschrieben, gedichtet über Bilder und Bildsäulen, Monumente und Triumphbogen, Museen und Galerien, und namentlich über das Theater! Die Vorgänge auf den weltbedeutenden Brettern galten für welterschütternde Ereignisse. Über die falsche Note einer Primadonna wurden Ohrfeigen gewechselt und Kartelle getragen. Pistolenduelle mit tragischem Ausgang, veranlaßt durch die Gunst oder Ungunst der Miminnen, waren etwas Alltägliches, und manche Leute wurden totgeschossen, bloß weil sie Einfaltspinsel waren. — Thalberg, Moscheles und Dreyschock, Kalkbrenner, Paganini und Liszt, die Malibran und die Catalani, die Taglioni und Fanny Elßler, später auch Lola Montez, der Jockey Franconi und der Tierbändiger van Aken besaßen eine unbeschränkte Popularität. Die Bajaderen wurden auf den Armen aus den Kulissen in ihre Kutschen getragen, an deren Deichsel sich die Verehrer spannten. Dann trank man nächtelang Champagner aus dem Schuh, welchen die Diva, mit oder ohne Absicht, im Gedränge verloren hatte. Künstlerinnen waren die Gestirne der Nacht und wurden von großen und kleinen Herren geheiratet, wenn es eben nicht anders gehen wollte. Dasselbe galt für die Koloratursängerinnen, die Tragödinnen, die Soubretten, die Solotänzerinnen. Ein Residenztheaterpersonal, wenn sich's nur halbwegs anständig betrug — und oft betrug es sich am allerunanständigsten —, kam in die beste Gesellschaft und organisierte daselbst Liebhabervorstellungen, Konzerte, Quadrillen und

Musikvereine ... Man wollte und mußte eben für etwas schwärmen, und da sich das arkadische Vaterland hierfür nicht eignete, so enthusiasmierte sich der gefühlvolle Mensch für Theaterprinzessinnen, welche Millionen zu verdienen und sogar zu behalten wußten. Auch die arkadischen Mütter und Töchter taten mit. Sie empfanden platonische Gefühle für den Tenor Triolau, den Bassisten Brumbe, den Heldenspieler Brustkasten und sogar für den Bösewicht Schwarzborn. Manche Damen sollen die Namen beliebter Künstler aus dem Theaterzettel herausgeschnitten und die geliebten Schnitzel auf dem Butterbrot gegessen haben."

So oder ähnlich war es allerorten. Zu Anfang der vierziger Jahre leitete Charlotte Birch-Pfeiffer das Züricher Theater. Über ihre bitteren Erfahrungen hat sie sich einmal in bemerkenswerter Weise geäußert:

„... Die Keller, Füßli, Gessner, Hagenbuch, Muralt behaupteten, es sei eine neue Zeit angebrochen, alles bewege sich im Sinne des Fortschrittes, das Theater werde als Volksbildungsmittel betrachtet, Staat und Stadt werden sich desselben annehmen, es befänden sich dreißig Millionäre in Zürich, jeder werde eine Loge nehmen, er müsse seine Freunde doch ins Theater führen können. Ja, alles Lug und Trug. Staat und Stadt taten nichts. Im Gegenteil mußte ich noch 3000 Gulden Miete und einen Haufen Steuern bezahlen. Die Hälfte oder zwei Drittel der Millionäre und Vornehmen sind Pietisten und verabscheuen das Theater als eine Erfindung des Teufels. Die wenigen, die es besuchen, begnügen sich mit einem Logenplatz. Alle hocken auf ihrem Geld und machen Ersparnisse. Das Komitee zeigte sich unerschöpflich in Ansprüchen. Ich sollte für Gäste sorgen, das Publikum wolle Neues sehen. Ich tat es. Alle ersten Kräfte Deutschlands haben bei mir gastiert. Sie kamen mir zu Gefallen. Ich mußte sie gastieren lassen, honorieren. Ich sollte eine Oper beschaffen. Die Vornehmen gaben nichts aufs Schauspiel, nur auf die Oper. Was aber die Oper kostet, danach wurde ich nicht gefragt. Ich ließ



Ein Konzert Berlioz' [?] bei Paris [?].

13. Leipziger Charivari. 1844

nicht bereden. Bei der dritten Vorstellung war das Theater schon leer. Das Publikum wollte jeden Tag eine neue Oper haben und manche behaupteten, in Wien oder Paris haben sie die eine oder andere Partie schon besser gesehen. Der eine wünschte einen neuen Vorhang, der andere einen neuen Hintergrund, der dritte neue Dekorationen, Sofitten, Maschinen, der vierte neue Theatermöbel, der fünfte neue Kostüme — alle aber verlangten häufigen Wechsel der Statistinnen und Choristinnen, aus guten Gründen .... Der alte Hagenbuch stöberte überall herum, irgendeine Schlauheit auszuhecken oder zu kritisieren. Major Wegmann glaubte ein übriges getan zu haben, wenn er den Choristinnen eine Düte Zuckerzeug brachte .... Wenn einmal ein Stück zog oder Gäste von Auszeichnung da waren, so entlehnten die Vornehmen Aktionärkarten und nahmen die besten Plätze weg . . ." (Dr. Friedrich Locher, „Republikanische Wandelbilder und Porträts".)



Madame Schröder-Devrient als stille Beobachterin der Dresdener Barrikaden

13. Leipziger Charivari, 1849

Es liegt auf der Hand, daß derartige Übelstände schließlich zu einem gänzlichen Verfall der deutschen Oper, ja zur Verwahrlosung des Geschmacks führen mußten.

Auch Wagner war schon nahe daran gewesen, sich an jene triviale Sorte von Musik zu verlieren, und zwar, als er, kaum zwanzigjährig, die Komposition seiner glücklicherweise nur auf drei Nummern gebrachten Entführungsoper „Die Hochzeit" betrieben hatte — lediglich um billige „Popularität" einzuheimsen. So sehr war sein „künstlerisches Gewissen demoralisiert" und so „seltsam" sein Geschmack aus der unmittelbaren Berührung mit der deutschen Oper „verwildert"! Was aber Wagners Größe schon bei Beginn seiner schöpferischen Laufbahn ausmachte, ersehen wir daraus, daß ihm, kaum als er selbst sich auf diese falsche Fährte begeben hatte, das Ideal einer höheren musikkünstlerischen Kultur bereits ziemlich deutlich aufdämmerte. Ein abermaliges Mißergebnis, das er im nächsten Jahre mit seinem zweiten Bühnenwerke „Die Feen" bei der Direktion des Leipziger Stadttheaters erlebte, genügte, um sein dumpfes Empfinden zum klaren Bewußtsein zu läutern. In dieser Zeit erhebt er nämlich bereits seinen ersten, wenn auch noch recht widerspruchsvollen Kassandraruf. Wir besitzen ihn in einem am 10. Juni 1834 in Laubes „Zeitung für die elegante Welt" veröffentlichten Artikel über „Die deutsche Oper". Diese knappgefaßte Abhandlung

ist insofern bezeichnend, als Wagner darin schon damals Ideen zur Reformation der heimischen Musikzustände und zur Entwicklung des künftigen Tondramas niederlegt, für deren Verwirklichung der gereifte Künstler hernach lebenslang kämpfen und leiden sollte. Nachdem Wagner das Vorhandensein einer deutschen Oper trotz Mozart, Weber und Spohr bezweifelt oben, weil diese Meister doch keine eigentlichen Dramatiker gewesen wären, fährt er, sich zur Beleuchtung der französischen und italienischen Oper wendend, fort:

„Wir sollten aufatmen aus dem Wust, der uns zu erdrücken droht, ein gutes Teil affektierten Kontrapunkt vom Halse werfen, keine Visionen von feindlichen Quinten und übermäßigen Nonen haben und endlich Menschen werden. Wir müssen die Zeit packen und ihre neuen Formen gediegen auszubilden suchen. Nur wenn wir die Sache freier und leichter ergreifen, dürfen wir hoffen, eine langjährige Schmach abzuschütteln, die unsere Musik und zumal unsere Opernmusik gefangen hält. Denn warum ist jetzt so lange kein deutscher Opernkomponist durchgedrungen? Weil sich keiner die Stimme des Volkes zu verschaffen wußte — das heißt, weil keiner das wahre, warme Leben packte, wie es ist."

Die Riesenaufgabe, die Wagner dann zum Programm seines Lebens erhob, hieß: Befreiung unserer Kunst aus den Banden der Fremdländerei, der Konvention und Heuchelei, Errettung vom Krallengriff des Mammonismus und Industrialismus. Das Theater sollte wieder wie einst im Altgriechenland alle Kunstbestandteile in sich vereinigen. Die Poesie sollte die Krone sein, und die andern, so Instrumentalmusik wie Gesang, so Spiel wie Tanz, so Architektur wie Malerei und Plastik sollten nur ihren Glanz erhöhen, indem sie der Göttlichen dienen. An Stelle der Lüge sollte die Wahrhaftigkeit treten, anstatt der Gewohnheitsmäßigkeit die Natur, der Mensch in seiner freien Selbstbestimmung Sieger und Herrscher sein. Und über das alles: dem deutschen Volk gebührt eine wirklich echte, große Kunst, erwachsen aus eignem Geist und Wesen, wurzelnd im Mutterland, genährt am Zauberbronn urgermanischer Mythe und Sage, vom Erdreich emporstrebend als ein mächtiger Baum, der, gleich Ygdrasill, seine Zweige über Welt und Himmel breitet, bis in eine ferne Zukunft hinein.


14. Offenbach als Orpheus
Journal pour Rire

Diese Kunst hat uns Wagner nun auch tatsächlich geschaffen!

Bereits lange zuvor haben verschiedene große Geister auf den Messias der deutschen Kunst gehofft und seine notwendige Tat in prophetischer Ahnung vorausempfunden. So Lessing, J. G. Sulzer, Wieland, Goethe, Herder



15 Das Publikum: Wagnerianer

Nachdem Herder dem Verlangen nach einer deutschen Oper „auf menschlichem Grund und Boden, mit menschlicher Musik und Deklamation und Verzierung, aber mit Empfindung" Worte geliehen, erhebt er sich zu nachstehender Prophetie:

„Der Fortgang des Jahrhunderts wird uns auf einen Mann führen, der, diesen Trödelkram wortloser Töne verachtend, die Notwendigkeit einer innigen Verknüpfung rein menschlicher Empfindung und der Fabel selbst mit seinen Tönen einsehe. Von jener Herrscherhöhe, auf welcher sich der gemeine Musikus brüstet, daß die Poesie seiner Kunst diene, stieg er hinab und ließ, soweit es der Geschmack der Nation, für die er Töne dichtete, zuließ, den Worten die Empfindung, der Handlung selbst mit seinen Tönen dienend. Er hat Nacheiferer; vielleicht eilet ihm bald jemand vor, daß er die ganze Bude des zerschnittenen und verletzten Opernklingklangs umwerfe und ein Odeum aufrichte, ein zusammenhängendes lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Aktion, Dekoration eins sind."

Auch Schiller hatte immer von der Oper erwartet,

„daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte" und schon sehr er im Geiste den Künstler — „eine fremde Gestalt in seinem Jahrhundert" — kommen, furchtbar wie Agamemnons Sohn, um es zu reinigen.

Und Jean Paul schrieb um 1813, also im Geburtsjahr Wagners:

„Bisher warf der Sonnengott die dichterische Gabe mit der Rechten, die Tongabe mit der Linken zwei so weit auseinander stehenden Menschen zu, daß wir bis auf diese Stunde des Mannes harren, der eine rechte Oper zugleich dichtete und setzte."

Die Bedeutung dieses Satzes besteht vor allem darin, daß er uns eben wieder zur Erkenntnis der organischen Zusammenhänge Wagners mit den gesamten Kunsttendenzen des



10. Überwältigt. Karikaturen von G. Doré

Zeit hinführt, das heißt, daß Wagner nichts mehr aber auch nichts weniger als die logische Notwendigkeit einer künstlerischen Evolution darstellt. Der von Herder, Schiller und Jean Paul ersehnte Genius war in Wagner erstanden. In ihm vereinigten sich der ideale Dichter und der realistische Musiker zu einer tatsächlich nie zuvor erschauten Stileinheit, so zwar, daß keiner ohne den andern seine Souveränität behaupten konnte. Aus dieser wunderbar organischen Verschmelzung erwuchs eine gigantische Schöpferpersönlichkeit. Ihr Atem versengt, ihr Fuß zerstampft, was krank und faul, ihr Feuerblick erhellt die Nacht und verscheucht alles Gewürm, ihr Wort rollt wie Donner einher, ihre Faust zerschmettert Felsen. Aus dem Bilde gesprochen: Wagner ist Revolutionär, mußte es sein. Nur durch Revolutionieren, durch Zerstören und Zerschlagen alles dessen, was zerstörens- und zerschlagenswert ist, wird es, so lautet seine Überzeugung, möglich sein, das neue Kunstwerk vorzubereiten. Er ist aber Revolutionär nicht bloß insofern, als er erkennt, was vernichtet werden müsse, sondern indem er auch zugleich neue Werte erzeugt. Die Sprache der deutschen Dichtung und Musik war seit Goethe und Beethoven konventionell geworden. Wagner tritt mit einer völlig neuen Sprache ans Licht, und dem höchsten reinsten Idealismus dichterischer Gebilde gesellt er den Strom unmittelbarsten wahren Gefühls der Töne. In seinen Dichtungen offenbart sich eine genialische Kraft intuitiven Gestaltens, die in bezug auf psychologische Begründung — man denke hier an Tristan und Isolde — selbst einen Shakespeare übergipfelt. Wagner hat den altgermanischen Mythos mit all seinen Göttern und Helden nach dem rein Menschlichen hin entzaubert. Der unentstellte Mensch steht vor unserem Blick als „Sinn der Natur“, die hinwiederum „das Maß des menschlichen“ ist. In Wagners Wesen erkennen wir zwei Grundelemente, die sich in seinen Dichtungen, am höchsten im Lohengrin, im Tristan und Isolde und im Tannhäuser widerspiegeln: das geistige Streben nach einer transzendentalen Welt der Ideale und das leidenschaftlich

2*



17 Gutzkow
Berliner Karikatur 1840

glühende Erfassen des materialistischen Weltlebens mit allen seinen unstillbaren Sehnsüchten, seinem lärmenden Kampf und Streit. Wem ist im Hinblick auf Wagners Wortdramen nicht schon die Fülle sozial-revolutionärer Ideen aufgegangen, die — um nur ein Beispiel zu nennen — im „Ring des Nibelungen" unter symbolischen Deutmasken durch die Handlung hindurchgehen? Das Gold, als der Unschuld würgende Dämon der Menschheit, treibt hier sein grausames Vernichtungsspiel. Glückseligkeit wohnte unter den Göttern und Menschen, selten Unfriede. Aber sobald das funkelnde Metall dem Erdenschoße entrissen wurde, erwachte die Gier und der Neid, Sinneslust und Rachsucht, tobte grimmiger Hader und blutiger Krieg. Das ist der Fluch, der am Golde hängt, den Erdenkindern gebracht! Dann Siegfried, der furchtlose Mensch: wenn er mit dem selbst geschmiedeten Schwerte den Speer Wotans spaltet und das liegend besitzende Weltungeheuer erlegt, ist er nicht die Personifikation eines alle Unheilsmächte und die kapitalistische Zeit überwindenden freien Volkes? Wer vermöchte dem deutschen Proletariat das Recht bestreiten, im Drachentöter Siegfried sein hehres Symbol zu verehren? Dann ein anderes unerhört kühnes Problem in der Walküre: die Auflehnung des Wälsungen-Zwillingpaares gegen Sitte und Gesetz — aus Liebe. Wem bliebe da noch die Tatsache verschlossen, daß mehrere tausend Jahre nach den größten althellenischen Tragikern nur eine ganz gewaltige Dichterkraft sich an solch eine gefährliche Aufgabe heranwagen durfte, und daß es gerade Wagner gelingen mußte, sie in einem die innigste Anteilnahme moderner Menschen am furchtbaren Geschick jenes sündhaften Geschwisterpaares herausfordernden Sinne zu lösen! Und endlich erinnere ich an die satirischen „Meistersinger". Da haben wir doch eine überwältigende Apologie des begnadeten Künstlertums gegen die Banausen, gegen alle Afterkritik, prahlende Stümperei und philiströse Zünftelei. Das waren ja gerade die widerlichen Mächte, die Richard Wagner Zeit seines ganzen von Enttäuschungen, Bitternissen und schmählichstem Undank so unsagbar schwer durchtränkten Lebens fortdauernd zu bekämpfen hatte!



18 Laube
Berliner Karikatur 1848

Der Landwirt fragt seine Brache nicht, ob sie durchpflügt und gedüngt sein wolle, um wieder Früchte zu tragen. Wagner erachtete es als seine heiligste Mission, Sturm in die Herzen zu säen, das Volksgewissen aufzurütteln, die geistige Trägheit zu verjagen, das schlafende Schönheitsempfinden zu wecken und einer epigonisch erschlafften Geisteskultur ein herrlich reines Kunstideal aufzuzwingen.

Wagner war sich, indem er das tat, sehr wohl des stumpfen Widerstandes bewußt, auf den er stoßen würde. Forderte er auch weiter nichts „als gesunde Sinne und ein menschliches Herz“, so ist das doch ebensoviel, daß die ganze Welt erst um und um gedreht werden müßte, um es zustande zu bringen. Denn der Todfeind aller Kunst, die feste „Stütze des Bestehenden“, das ist, sagte ert Wagner, „der Philister, der gemeine feige, schlechte und dabei grausame Gewohnheitsmensch“. Gegen ihn, den unbedingten Herrscher in der „Weltordnung“ kämpfen hieß freilich auch zugleich der ganzen „zivilisierten Welt“ den Fehdehandschuh hinwerfen, dieser morschen, genußlüsternen Gesellschaft, mitsamt ihrer aufgeblasenen Scheinbildung, Genußsucht und Lieblosigkeit, mitsamt ihrer „Kunst“, deren „wirkliches Wesen die Industrie“, deren „moralischer Zweck der Gelderwerb“, deren „ästhetisches Vorgeben die Unterhaltung der Gelangweilten“ ist. Aber Wagner erfaßte Kunst, Volk und Leben mit glühender Liebe, er glaubte so inbrünstig an die göttliche und unbestreitbare Wahrheit seines Kunstideals, daß er alle Lebensfreuden, Ehren und materiellen Gewinn, Behagen und Frieden opferte und seine ganze Persönlichkeit für die Verwirklichung seiner großen Sache einsetzte. Das Ziel konnte nur gewonnen werden, indem es „eine offen erklärte und bestimmt motivierte Feindschaft“ heraufbeschwor, mochte sie auch furchtbar sein, „denn sie bringt die nötige Erschütterung hervor, die die Elemente reinigt, das Lautere vom Unlauteren sondert und sichtet, was zu sichten ist.“ Nicht „restaurieren“ wollte er die „Kunst“, die da war, eine neue wollte er dem deutschen Volke geben. Um ihr aber zum Siege zu verhelfen, war es notwendig zu revolutionieren, durch „Schrecken und Not aller Art“ das Philistertum „außer sich zu bringen“, um es zu Menschen zu machen. Erst Revolution, dann Regeneration, Umformung von innen heraus! Das blieb seine Devise. Revolutionen lassen sich schlechterdings nicht mit Höflichkeitsformeln durchführen. Wenn Wagner, meint Heinrich Finck drastisch, nicht mit dem Knüppel unter die Intendanten, Sänger, Kritiker und Philister zu allgemeinem gefahren wäre, so hätte er seine verschiedenen Reformen nicht selbst ausführen können und, wie Bach, vielleicht ein oder zwei Jahrhunderte auf Anerkennung warten müssen.



Gr. Beust,
sächsischer Reaktionsminister

Ja, wäre Wagner bloß ein simples Talent, ein geschäftskluger Opernschablonist gewesen! Aber seitdem er dahin gelangt war, sich selbst in ganzer Kraft zu erfassen, da bestimmte ihn unwiderstehlicher Drang, nicht stromabwärts mit der großen trägen Masse mitzuschwimmen, sondern

ihr entgegen, nach dem Quell des Stromes, trotzig durch den Strudel zu steuern. War das nicht sträflicher Wahnsinn? Doch als der kühne Schwimmer unbekümmert seine gefahrvolle Bahn verfolgte, da verlor er bald jedwede Gunst aller „Gutgesinnten“, die ihn bis jetzt umschmeichelt hatten. Entrüstet wandte man sich ab. Schopenhauer bemerkt einmal:



29. Küstner, General-Intendant der Berliner Oper. Berliner Karikatur von 1844

Zu dieser intellektuellen Unfähigkeit der Menschen, infolge welcher das Vortreffliche, wie Goethe sagt, noch seltener erkannt und geschätzt als gefunden wird, gesellt sich nun hier wie überall auch noch die moralische Schlechtigkeit derselben, und zwar als Neid auftretend. Hieraus erklärt es sich, daß, in welcher Gattung auch immer das Vortreffliche auftreten mag, sogleich die gesamte so zahlreiche Mittelmäßigkeit verbündet und verschworen ist, es nicht gelten zu lassen, ja, womöglich es zu ersticken. Ihre heimliche Parole ist: à bas le mérite!

Dieser Ausspruch des berühmten Pessimisten paßt wie auf Wagner gefaßt. Während der zweiten Hälfte seines Lebens hat er die offene und versteckte Feindschaft einer halben Welt ertragen müssen. Der Widersacher waren so viele wie Sand am Meer, der Kategorien, Cliquen und Sekten kaum weniger. Eine psychophysikalische Ergründung der Motive für die an Wagner verübten Ungeheuerlichkeiten zu versuchen, dürfte geradezu unmöglich sein. In seiner Streitschrift „Wagners Geist und Kunst in Bayreuth“ schreibt M. G. Conrad zutreffend:

Bezeichnend für den eigentlichen Tiefstand der deutschen öffentlichen Bildung in den Jahrzehnten der heißesten Wagnerkämpfe von 1860 bis 1880 ist folgendes: Die Musikprofessoren, die Hochschulästhetiker, die Kritiker der großen führenden Preßorgane haben damals in die Klagen über den Verfall des Theaterwesens, über den Niedergang des bürgerlichen Kunstgeschmacks, über die seelische Verelendung durch Familienblatt-Afterkunst, Auslandsseuche (besonders widerliche Französelei) — tapfer mit eingestimmt, in dem nämlichen Atemzug aber die heilsamen Reformgedanken und Wiedergeburtsversuche Richard Wagners mit dem giftigsten Hohn verfolgt. Es gab keine Lüge, keinen Witz, kein Zerrbild schäbig genug, das Werk des nationalen Meisters damit zu besudeln. Wagners Offenbarung in seinen Wunderwerken mußten den Kleingeistern und Kleinmeistern so gräßlich wider den Strich gehen, weil seine Meisterschaft so unendlich hoch über ihrem Horizonte lag. Die führenden Herrschaften in Staat, Kirche, Schule und Presse waren in allen höheren menschlichen Angelegenheiten um die Schärfe des

Gewissens gekommen und hatten keinen Sinn für die verantwortungsvollen Aufgaben der Kunst. Es war ein allgemeines Schwelgen in den Triumphen gemütlicher Gewöhnlichkeit.

Durch seine ans Wunderbare grenzende Vielseitigkeit als genialer Dichterkomponist, Bühnenstratege und Dirigent, streitbarer Schriftsteller und temperamentvoller Redner bildete Wagner ein höchst dankbares Angriffsobjekt, und es war reichlich gesorgt, daß den Glossisten und Pasquillanten nicht die Tinte in der Feder vertrocknete. —

Wenn man nun — die gegebenen Momente zusammenfassend — sich vor allem das Eine immer wieder und wieder vergegenwärtigt, nämlich daß Wagners künstlerisches Auftreten durchaus revolutionäre Tendenzen verfolgte, daß er stets alte Tempelbauten stürzte und dafür prunkende neue errichtete, dann ist seine große Rolle in der gezeichneten wie in der geschriebenen Satire ohne weiteres ganz natürlich begründet. Immer stand eine ganze Welt von Feinden wider ihn.

Wagners Credo als Repräsentant eines starken Menschen- und Künstlertums war nicht auf den Grundton jener schwächlichen Epoche, sondern auf die Zukunft gestimmt, für das Wagner gleichwohl das Verständnis der Gegenwart heischte. Er mußte die Karikatur täglich provozieren — und er hat sie täglich provoziert. Wagner erklärte allem und allen den Krieg. Alle nahmen notgedrungen Schlachtstellung und visierten den kecken Friedens-

Wie der Tannhäuser zum Sängerkrieg auf die Berliner Wartburg zieht.



11. Wagner und Liszt. Wohl die früheste Karikatur auf Wagner. Kladderadatsch 1858

etliren. Sein Gewaffen war scharf, wuchtig, neu; das ihrige rostig und stumpf. Wagner wurde der Stärkere sein, obwohl er allein stand. Das fühlten sie instinktiv. Und er war im Recht. Aber damit er weder recht behalte noch zum Siege gelange, verlegten sie sich auf Plänkeleien und hinterhaltigen Überfall — mittels der Satire in Wort und Bild.



Nachdem jahrelange Hindernisse endlich beseitigt sind, geht auch der „Tannhäuser“ über die Bühne der Residenz

22. Kladderadatsch. 1856

Hierfür erhält man denn auch Beweis über Beweis, wenn man das Kapitel „Wagner in der Karikatur“ aufrollt. Von ihr ist sein gesamtes Wirken begleitet. Seit Anfang her, das heißt von dem Tage an, da er sich unterstand, die herrschenden Götzen zu provozieren, bis zu der Stunde, in der ihm Gevatter Tod die Feder des Schöpfers und Streiters entwand. Ja, noch weit über sein Scheiden hinaus. Denn die Karikatur ist bis hart vors Tor unserer Gegenwart die zähe Begleiterin aller jener Scharmützel, Ränkespiele und Kämpfe, die sich an Wagners Werk und Namen knüpfen. Im Hohlspiegel der Karikatur lebt die Welt von Haß fort, unter deren Wutgebrüll Wagner die alten Mauern niederlegte und gegen deren höhnisches Hohngelächter er sein Werk, das Allkunstwerk aufzubauen hatte. In der Karikatur spiegelt sich jede neue Etappe seines Siegeszuges über jene verlorene Welt. Und war die Karikatur obendrein in den meisten Fällen eine feindselige Nörglerin, die, von Wagners Größe angezogen, aus Prinzip alles verwitzelte und bemängelte, was von ihm ausging, oder selbst eine gehässige Verleumderin, die weder den Menschen noch den Künstler schonte, so ist sie heute ebenso häufig Rächerin und Schützerin seiner Ehre und Größe, Züchtigerin aller Kleinlichkeit und Verständnislosigkeit, die sich ihm noch immer in den Weg stellt.

Das Kapitel „Wagner in der Karikatur“ besitzt aber noch einige andere selbständige Bedeutung. Wenn auch nicht die erste Schlacht, die die Karikatur der Kunst liefert, so ist es doch die größte und andauerndste, die deren Spezialgeschichte bis heute verzeichnet. In künstlerischer Hinsicht freilich steht unvergleichlich höher der Feldzug, den Honoré Daumier im dritten Dezennium des 19. Jahrhunderts den Nachtretern des Klassizismus geliefert hat; dieser Schlachtengang ist auch insofern imponierender, als die Karikatur damals rückhaltlos der echten Kunst zur Seite stand und in geradezu genialer Weise den Vorkampf für die neue Richtung führte. Aber es war eben doch nur eine kurze Bataille, denn in wenigen Jahren war der Sieg der modernen Malerei, die Niederlage der klassizistischen Epigonen entschieden.

Eine zweite interessante Note, die die satirische „Katzenmusik“ gegen Wagner aufweist, ist die: es geschieht zum erstenmal, daß die Karikatur wirklich in Kampfstellung

Der Tannhäuser in Berlin.





Avant, pendant et après.

Kladderadatsch 1866

Beilage zu Richard Wagner in der Karikatur

B. Behrs Verlag Berlin

zu einem schöpferischen Musiker trat, zum erstenmal ausgesprochen als Kampfmittel verwendet wurde. Über Berlioz, Rossini, Offenbach, Meyerbeer — „Beerenmeyer“ hat ihn Heine genannt — u. a. Komponisten sind gewiß Dutzende, ja vielleicht Hunderte von Karikaturen in Umlauf gesetzt worden, aber das waren amüsante Scherzchen, Witzchen, vergnügliche Glossen, die lediglich bezweckten, den Beschauer zu erheitern — niemals jedoch zielbewußte, planmäßig angelegte Überrumpelungen, die den Angegriffenen, wenn irgend möglich, vernichten, zum mindesten tödlich verletzen sollten.

Nun, es handelte sich eben bei Wagner im Gegensatze zu all den andern nicht um belanglose Unterschiede, sondern um das Wesen, um den völligen Umsturz des Bestehenden. Und gerade am Fortbestande dieses bequemen Alten, das durch Traditionen und Sinekuren geheiligt schien, waren Tausende und Abertausende interessiert, ideell und materiell. Es drehte sich bei Wagner und für Wagner nicht bloß um den Mantel, sondern um den Herzog. Der Herzog sollte und mußte fallen.

Er fiel — trotz alledem und jedem! —

Aus diesen Gründen beansprucht das Kapitel „Wagner in der Karikatur“ unsere besondere Aufmerksamkeit; es verschafft nicht nur dem Geschlechte der Lebenden und Kämpfenden den Triumph des Überlegenen: „Gesiegt haben wir doch!“ — es ist auch ein wertvoller Kommentar zur allgemeinen Geschichte der Kulturentwicklung, ein Kommentar zu den Streiten und Siegesetappen auf dem Wege nach vorwärts, nach den höheren und erhabensten Zielen der Menschheit.

(Bild 6—12 und 14.)

Kämpfe und Siege

1. Der Werdende. Von einem Wunderkind hat Wagner nichts an sich gehabt. Frühzeitig treten bei ihm ein phantasievoller Geist und eine vielseitige Begabung in die Erscheinung. Gegen alles methodische Lernen bekundet er Abneigung. Die Anarchie des lauten Lebens wird seine beste Lehrmeisterin. Er gibt sich ihr mit Inbrunst hin. Sie erfüllt sein Wesen mit romantischem Hauch und beschwingt seine Phantasie. Das künstlerische Ingenium kündigt sich bei ihm sogleich in einer Staunen erweckenden Vielfältigkeit an. Wagner ist Dichter-Musiker von Haus aus, kann man sagen. Diese Doppelbegabung — wofür



23. Nestroy

5



Medea der Teufel

24 Sophie Schröder Devrient

zuvor Chr. Fr. Daniel Schubart ein gewisses Analogon bietet — konzentriert sich von vornherein entscheidend auf das Theater, in dem Wagner gewissermaßen aufwächst. Hieran läßt sich gleich erkennen, in wie hohem Maße das Milieu an der Wegrichtung, die ein Werdender einschlägt, beteiligt ist. Zu diesem Milieu gesellt sich der Zeitgeist, das sind die „in der Luft“ liegenden Ideen, ethische, politische, soziale Probleme, historisch reif und darum ihrer Lösung harrend. Daß der achtjährige Knabe sich für den griechischen Befreiungskampf begeistert, ist freilich nichts außergewöhnliches; er teilte diese Schwärmerei mit der Mehrheit der damaligen Volksjugend. Dennoch offenbart sich in dem so früh flügge werdenden Freiheitsgefühl Wagners künstlerisches Wesen. Ohne Ideen wird kein echter Künstler geboren. Die etwas spätere Bekanntschaft mit Webers Freischütz im Dresdener Hoftheater, dann vollends die mit Beethovens Tonwerken gaben dem zwischen fremdsprachlichen und musikalischen Neigungen hin und her pendelnden Schwall der Gefühle eine bestimmtere Richtung. Wagner befand sich im Gärungsprozeß seiner künstlerischen Entwicklung. Alles geht da aufs Große hinaus. Erst schreibt er eine dimensionale Schauertragödie, die Shakespeare übertrumpfen sollte. Dann wirft er sich mit Feuereifer auf die Musik. Auch bei seinen ersten Kompositionsversuchen „ein gewisser amerikanischer Zug“. Die überkommene Form der Ouvertüre genügt ihm nicht. Er versucht sie durch eine „wunderbar kombinierte Ouvertüre“ zu sprengen, „gegen die Beethovens neunte Symphonie eine Pleyelsche Sonate sein sollte“. Dieser „Kulminationspunkt seiner Unsinnigkeiten“ wurde auch einmal in einem Leipziger Theater während des Zwischenaktes gespielt; aber ein alle vier Takte wiederkehrender Paukenschlag im Fortissimo erregte zunächst kopfschüttelnde Verwunderung, dann schallendes Gelächter. Das war Wagners erster Zusammenprall mit dem Philistertum. So seltsam jener Paukenschlag anmutet, scheint er mir doch den kommenden Kunstrevolutionär zu signalisieren. Zwischenhinein versetzte der Pariser Julisturm dem in Deutschland künstlich-gewaltsam eingeschläferten Freiheitsbewußtsein einen neuen ungestümen Puff. Es brenzelte hier und da, auch in Leipzig. Auf den jungen Dichter-Musiker wirkt das Flammenzeichen der Zeit mächtig ein. „Mit einem Schlage“ ist er „Revolutionär“. Diese seine politische Anteilnahme dokumentiert er nicht bloß durch einen regen Verkehr mit den Schriftstellern des jungen Deutschland; er will auch die Musik in den Dienst der Politik stellen, indem er es unternimmt, eine die revolutionäre Bewegung in Europa widerspiegelnde Ouvertüre zu komponieren. Schon hierin zeigt

sich bei Wagner das leidenschaftliche Hineindrängen persönlichen Erlebens und menschheitlicher Repräsentationsideen in die Musik. Durch Beethovens tiefe Gefühls- und erhabene Geisteswelt mächtig beeinflußt, tastet er unbewußt nach neuen Formen, die die Ausdrucksgrenzen abstrakter Instrumentalmusik zum lebensreichen Drama erweitern. Noch steht der künftige Realpolitiker der Musica profana in ungeahnter Ferne, aber er kündigt sich bereits an im Wetterleuchten. Früh lenkt ihn sein schöpferischer Trieb dem Theater entgegen. Im Alter von neunzehn Jahren macht Wagner den ersten Anlauf mit der unvollendet gelassenen Oper „Die Hochzeit". Als Zwanzigjähriger schreibt er die „Feen", eine romantische Märchenoper. Kein Theater bringt zu Zeit seines ganzen Lebens zur Aufführung. Mit dem „Liebesverbot", seiner nächsten Jugendschöpfung, bewegt sich der Dichter-Komponist im Fahrwasser der italienischen Modemusik. Wohl gelingt es ihm, das Werk in Magdeburg auf die Bühne zu bringen, aber ein Unstern waltete über dieser einmaligen Aufführung. Es sollte nach einem vergeblichen Versuch ihrer Wiederholung die letzte bleiben. Der gleichzeitige Zusammenbruch des Magdeburger Theaters brachte ihre auch Wagners erste Kapellmeistertätigkeit zum jähen Abschluß. Brotlos geworden, in Schulden gestürzt, sucht er in Leipzig und Berlin als Opernkomponist oder als Dirigent Boden zu gewinnen. Der Versuch schlägt fehl. Endlich glückt es ihm nach Königsberg zu kommen. Dort verheiratet er sich und verbringt ein Jahr voller Entbehrungen. Bankrotterklärung des Theaters zwingt ihn abermals weiter zu gehen. Dann wird er Kapellmeister in Riga. Insoweit unterscheidet sich Wagners äußerliches Geschick nicht von dem anderer reiner Musiker und Bühnenkünstler. Der Existenzkampf im Theaterleben vollzieht sich unter ziemlich gleichen Umständen. Mit den materiellen und künstlerischen Erfahrungsresultaten, die im einzelnen und ganzen gewonnen werden, steht es ähnlich. Musiker, Sänger und Schauspieler, welche trotz einer unleugbaren Begabung und Tüchtigkeit niemals aus der Provinz herauskommen, sind keine Seltenheit. Anders Wagner ... nicht

Verbesserte Instrumente auf der Londoner Ausstellung
(Für moderne Componisten.)



Ein Erfolg ... Paris

23. Kladderadatsch

Bekenntniß und Reue
eines Theaterdirigenten, Operndirektors und Theaterkritikers



Nach einem Walzer, wie das in Leipzig, und ganz besonders wie das in Dresden war, darf ich mich schon ein wenig lüften.

26. Franz Liszt. Münchener Punsch

nur ein Talent, sondern ein Genie. Rascher als sonst zu geschehen pflegt, gebietet er über ein hohes Maß von praktischer Theaterroutine, aber man verspürt bei ihm überall den heißen Drang des Reformators: er ist immer bestrebt, die Seele, das innerliche Wesen eines Musikwerkes nach außen hindurch die jeweilige Aufführung zu offenbaren. Sein Ehrgeiz begnügt sich nicht mit dem billigen Lorbeer eines tüchtigen Kapellmeisters, er ist auf künstlerische Taten gerichtet. Dieser gespannte, feurische Wille ist es, der Wagner seit Anbeginn seiner mehrfach durchbrochenen Dirigententätigkeit vor vielen zeitgenössischen Musikern auszeichnet. Bei allem, was er unternimmt, kommt gleichzeitig seine schöpferische Persönlichkeit in Frage. Er empfindet ihr Unterbindensein, ihr mehr ihre Schwingen wachsen. Seinem durch die eigene materielle Bedrängnis geschärften Blicke bleiben aber auch nicht die ursächlichen Zusammenhänge verborgen. Die gedoppelten Qualen des Genius sind die seinen. Er leidet an der unfäheren ökonomischen wie politischen Enge der Zeit, und er leidet noch weit schwerer an den traurigen Kunstzuständen jener Epoche, zumal während seines Aufenthaltes in Riga. Diese Qualen durch rastlose Schreibbetätigung zu unterjochen, gelingt ihm nicht. Das tägliche Einstudieren und Dirigieren trivialer, nur auf den Augenblickserfolg berechneter Auberscher, Adamscher und Bellinischer Musik mitsamt der ganzen „Komödiantenwirtschaft" ringsum erfüllt ihn mit Ekel und Abscheu. Ja dieser Ekel war plötzlich so heftig, daß Wagner, wie er bekannt, die angefangene Komposition einer zweiaktigen komischen Oper „Die glückliche Bärenfamilie" und alles beiseite warf, dem Theater gegenüber sich immer mehr nur auf die bloße Ausübung seiner Dirigentenpflicht beschränkte, vom Umgange mit dem Theaterpersonal immer vollständiger absah und sich ganz in sein Inneres zurückzog, voll heißer Sehnsucht, sich den gewohnten Verhältnissen zu entreißen. Während dieser Periode strengster Abschließung stößt er auf Bulwers Roman Cola Rienzi. Der republikanische Stoff packt ihn gewaltig. Im Feuer wogender Begeisterung dichtet er sich den Text zu seiner fünfaktigen Heldenoper großen Stils, und mit gleich voller

Begeisterung fördert er die Komponisten der Musik. Viel ist gewonnen worden. Den Dichter-Komponisten beseelt das Gefühl, daß er zur freien Beherrschung aller künstlerischen Mittel gelangt ist, „um etwas Bedeutendes zu verlangen und etwas nicht Unbedeutendes zu erwarten.“ Mit diesem Werke soll aber auch der entscheidende Vorstoß auf ein großes Theater gewagt werden. Nur von einer hohen Warte her wird es, das ist Wagners Zuversicht, möglich sein, die deutsche Nation und die Welt für seine Kunsttaten nicht bloß vorübergehend zu interessieren, sondern dauernd zu erobern. Schon als er noch in Königsberg war, hatte er beabsichtigt, eine Oper für die Franzosen zu komponieren. Diese Hoffnung erfüllte sich damals nicht, demungeachtet hatte aber der Gedanke an Paris, das Herz Frankreichs und seiner Kunst, im Geiste Wagners feste Wurzel geschlagen. „Ich bin

„Spiegelberg, ich kenne Dich!“



27. Dingelstedt. Leipziger Charivari. 1849

nun einmal mit meinen Hoffnungen und Plänen nicht tot zu machen“, so hatte er August Lewald geschrieben. Sein schöpferisch erstarktes Genie war die treibende Kraft. Er mußte ihr folgen. Zudem drängte ihn seine verzweifelt prekäre Lage einem ungewöhnlichen, entscheidenden Schritte entgegen. Der Zeitpunkt hierfür schien im Frühjahr 1839 gekommen zu sein. Damals lag die Musik zu zwei Akten des Rienzi vollendet vor; ebenso lief auch gerade Wagners Kontrakt mit dem Theater zu Ende. In Riga war nun länger keines Bleibens, die Stadt auf legale Weise zu verlassen, ging erst recht nicht an. Unbefriedigte Gläubiger waren klagbar geworden, daher verweigerte die Behörde Wagner den Reisepaß. Was nun? Treue Freunde raten zur heimlichen Flucht über die Grenze. Dieser Geniestreich glückte. Unangefochten gelangte Wagner dicht an Königsberg vorbei, wo er sich ebenfalls hinterlassener Schulden halber nicht hatte zeigen dürfen, nach Pillau. Hier erwartete ihn bereits seine zuvor in Verkleidung entwichene Frau. Auf einem kleinen Segelschiffe ging es in die See. —

* * *

2. Lehr- und Hungerjahre in Paris. Stürmisch war die Meerfahrt gewesen. Sie sollte Vorbedeutung sein für Wagners abenteuerliche Schicksale in Paris. Unüberwind

hoher Ekel an der „Misere der deutschen Provinzen" hatte Wagner aus der Heimat getrieben. Unbefriedigter Ehrgeiz stachelte ihn auch geradezu auf den Hauptplatz der Welt zu werfen, wo die Kunst aller Nationen in einem Brennpunkt zusammenströmt, wo die Künstler jeder Nation Anerkennung finden" — und wo man auch er das gleiche erhoffte. Heinrich Laube schildert den Eindruck, wie Wagner plötzlich in sein Zimmer trat:

„Das war doch die Verwegenheit eines Künstlers. Mit einer Frau, mit anderthalb Opern, mit kleiner Börse und einem furchtbar großen und furchtbar viel fressenden neufundländischen Hunde durch Meer und Sturm von der Düne stracks bis in die Seine zu fahren, um in Paris berühmt zu werden! In Paris, wo halb Europa um den flimmernden Ruhm konkurriert, wo alles erkauft, wenigstens bezahlt werden muß, auch das Verdienstvollste, wenn es auf den Markt und dadurch zur Geltung kommen will. Heine, der sonst so Sorglose, faltete andächtig die Hände ob dieser Zuversicht eines Deutschen."

Wenn nach Berthold Auerbach „Mut und Bildung die beiden mächtigsten, ja einzigen Hebel zur Neugestaltung der Welt" sind, Wagner besaß sie. Darüber sind sich alle einig, die in der „grenzenlosen Stadt des Glanzes und des Elends" mit ihm verkehrten. So der Mannheimer Maler Friedrich Pecht, der in seinen Lebenserinnerungen seiner Bewunderung über die Unerschöpflichkeit und Willenskraft dieses wunderbar energisch organisierten Mannes, den keine Not anders als vorübergehend zu entmutigen, kein Mißgeschick im Vertrauen auf sein Talent wankend zu machen vermochten, mehrfach Ausdruck gibt. So Laube, wenn er an Heinrich Heine sagte:

„Ich kann mich eines lebhaften Interesses für Wagner nicht erwehren. Er besitzt ein unerschöpflich produktives Wesen, von einem lebhaften Geist ununterbrochen getrieben und bewegt. Aus einer solchen mit unserer heutigen Bildung erfüllten Persönlichkeit muß eine tüchtige moderne Musik sich entwickeln."



23. Titelblatt einer Parodie auf Lohengrin

Daß trotz alledem in einer kapitalistischen Weltordnung ohne Krücken anderer, auf die man sich stützen konnte, nichts zu erreichen sei, das stand bei Wagner fest. Er hatte sich deshalb gleich an Jakob Meyerbeer um Empfehlungen

gewandt. Bereitwillig wurden sie gegeben, ohne freilich nennenswerten Nutzen zu stiften. Das klingt schier ungeheuerlich angesichts eines Kunstpaschas wie Meyerbeer, der vermöge seines Reichtums und seiner unbestrittenen Herrschaft auf allen Theatern tatsächlich einen unbegrenzten Einfluß geltend machte. Zunächst mußte Wagner daran gelegen sein, sich als Komponist durchzusetzen. Er machte also von dem Einführungsschreiben Meyerbeers an Habeneck, den Dirigenten der Konzerte im Konservatorium Gebrauch, indem er diesem den ersten Satz einer großen Faustsymphonie zur Aufführung anbot. Allein dazu kam es nicht, denn die Direktion erklärte diese Ouvertüre für „ein langes Rätsel“ und lehnte sie ab. Ein ähnliches Schicksal war dann sowohl der Ouvertüre „Columbus“ wie einigen Kompositionen zu Romanzen von Heinrich Heine und Victor Hugo an anderer Stelle beschieden.


29. Heinrich der Vogelsteller

Es blieb Wagner also noch die Hoffnung, entweder seinen „Rienzi“, den er inzwischen vollendet hatte, oder das „Liebesverbot“ („Novize von Palermo“) auf eine Pariser Opernbühne zu bringen. Er baute hierbei auf Meyerbeer. Allein was tat dieser für Wagner? Edward Dannreuther berichtet darin in Grove's „Dictionary of Music and Musicians“:

„Er (Meyerbeer) gab ihm ein Einführungsschreiben an Leon Pillet, den Direktor der Großen Oper, ganz genau wissend, daß hier auch nicht die kleinste Chance für einen unbekannten deutschen Komponisten vorhanden war. Wagner mit seinem „Liebesverbot“ dem Théâtre de la Renaissance und Antenor Joly aufzuhalsen, war in den Augen der Pariser wenig mehr als ein schlechter Scherz: das Theater hatte in demselben Jahre schon zwei- oder dreimal fallieret und war wieder auferstanden, und Jolys Motto war: Mon théâtre est trois fois mon théâtre. Meyerbeer stellte Wagner ferner seinem Verleger Schlesinger vor. Und das ist alles, was in Paris zustande kam — wenn wir nicht noch die Tatsache erwähnen wollen, daß Scribe eine wichtige Szene des „Rienzi“ dem „Propheten“ einverleibte, ohne die Quelle anzugeben.“


30. Vignette

Mit seinen beiden zuvor erwähnten Opern hatte Wagner kein Glück. Das Renaissance-Theater verkrachte unmittelbar vor der Aufführung des „Liebesverbots“. Und die Direktion der Großen Oper konnte ihm die Aufführung eines neuen Werkes — es handelte sich um den „Fliegenden Holländer“, zu welchem Wagner bereits in Riga dichterisch angeregt worden war — vor Ablauf von vier Jahren nicht versprechen. Leon Pillets Ansinnen, das Sujet für einen französischen



31 Elsa

Komponisten zu überlassen, wies Wagner entschieden zurück. Als er jedoch später erfuhr, daß der Dichter Paul Fouché im Auftrage Pillets ein Libretto für den Kapellmeister Dietsch geschrieben hatte, da entschloß er sich, teils aus Besorgnis, sein Urheberrecht nicht ganz zu verlieren, teils aus großer Not, den Entwurf für fünfhundert Francs zu verkaufen. Das war — wenn man den Mißerfolg der Dietschschen Oper „Le Vaisseau Fantôme" als eine künstlerische Genugtuung für Wagner betrachten will — das Endresultat aller seiner Bemühungen, als Opernkomponist in Paris freie Bahn zu gewinnen. Ja, als er sich sogar herbeigelassen hatte, zu einer Posse für ein Vorstadttheater die Musik zu schreiben, mußte die Aufführung unterbleiben, weil die Musiker schon bei den ersten Proben erklärten, daß jene Musik unspielbar sei. Sollte Wagner sich um eine Stelle in einem Orchester bewerben? Ihm fehlte ja die mechanische Fertigkeit in der Handhabung eines Instruments. Vielleicht konnte er Chorsänger werden? Aber da entdeckte der Kapellmeister eines kleinen Boulevard-Theaters, der ihn untersuchte, sofort, daß er keine Stimme hatte ... Wagners Bedrängnis war aufs äußerste gestiegen. Tage absoluten Fastens wechselten ab mit quälender Entmutigung und trostlichen Zukunftshoffnungen. Einmal klopfte ein kranker deutscher Handwerksbursch an seine Tür — er bestellte ihn zum Frühstück wieder. Minna erinnerte mich bei dieser Gelegenheit, daß an eben für Brot das letzte Geld würde wegschicken müssen ...". Ein andermal entschließt sich Wagner, seine Frau zur Verpfändung ihrer zuletzt sein kostbaren Geschmeide zu bewegen, um Brot schaffen zu können, aber da muß er erfahren, daß Minna „schon seit einiger Zeit eins nach dem andern, ihre Ketten, Ringe und Armbänder habe versetzen müssen, die tägliche Nahrung zu schaffen ...". Die in Paris lebenden deutschen Freunde griffen ihm zwar unter die Arme, aber sie hatten ja auch nicht viel mehr zu bieten als „etwa eine gelegentliche Aushilfe in der bittersten Verlegenheit". So war denn Wagner lediglich auf den Verleger Schlesinger angewiesen. Statt die Zeit auf neue Schöpfungen verwenden zu können, mußte er Korrekturen lesen, populäre Melodien und Opern für Pianoforte und andere Instrumente, sogar für das vulgäre Cornet à piston arrangieren. Harte, die eigene Schöpferkraft unterminierende Brotarbeit zwar — aber dennoch ein „Göttergeschenk" für den unabhängig Ringenden und Hoffenden! Und zwischendurch doch ein Lichtstrahl! Denn Schlesinger verschaffte Wagner auch einmal Gelegenheit, in einem Privatkonzert vor dem Pariser Publikum als Komponist zu erscheinen. Seine seither un-

unwiederbringlich verloren gegangene „Columbus-Ouvertüre“ stand auf dem Programm, auf deren Erfolg er die großten Hoffnungen für seine nächste Zukunft setzte. Über das Konzert — gewiß kein anderes — finden wir bei Friedrich Pecht nachfolgende Aufzeichnung:

„Endlich kam der langersehnte Tag und zu — Wagner — sollte die Aufführung selber dirigieren, ich aber übernahm es, die Frau Wagner zu begleiten, welche im Parterre derselben beiwohnen wollte. Der dunkle Saal war ziemlich voll, besonders auch von Korrespondenten deutscher und französischen Blätter, die den erhofften Triumph gleich verkünden sollten. Leider spielte das auf diese ganz neue, ihm höchst widerwärtig erscheinende Musik nur ganz unzureichend eingeübte Orchester so schlecht, und besonders detonierten einige Trompeter so abscheulich, daß es selbst französischen Ohren zu arg ward, und von einem Erfolg nicht nur keine Rede sein konnte, sondern auch das anfänglich aufmerksame und wohlwollende Publikum bald unruhig wurde und zu zischen anfing ...“

Kurz, es war ein grausamer Mißerfolg, den Wagner nicht seinem Werke, wohl aber — wie später zumeist — dessen Interpreten zu verdanken hatte. Ihn vermochten all diese Widrigkeiten kaum zu beirren, geschweige denn auf die Dauer zu entmutigen. Er schuf damals an seinem Holländer — draußen in Meudon, zwei Meilen von Paris, wohin er sich vor drängenden Gläubigern geflüchtet hatte. Unter welchen Umständen, das erfahren wir aus seiner „Autobiographischen Skizze“. Es schreibt da:

„... Nach dreivierteljähriger Unterbrechung aller musikalischen Produktionen mußte ich mich erst wieder in eine musikalische Atmosphäre zu versetzen suchen; ich mietete ein Piano. Nachdem es angekommen, lief ich in wahrer Seelenangst umher; ich fürchtete nun entdecken zu müssen, daß ich gar nicht mehr Musiker sei. Mit dem Matrosenchor und dem Spinnerlied begann ich zuerst; alles ging mir im Fluge von statten, und laut jauchzte ich vor Freude bei der innig gefühlten Wahrnehmung, daß ich noch Musiker sei. In sieben Wochen war die ganze Oper komponiert. Am Ende dieser Zeit überhäuften mich aber wieder die niedrigsten äußeren Sorgen ...“

Wie furchtbar sie gewesen sein müssen, erhellt aus seinem weiteren Geständnis, daß er die Ouvertüre zum Holländer erst zwei Monate später zu komponieren vermochte, trotzdem er sie fast fertig im Kopfe herumtrug. Und diese Notlage dauerte an. Pecht erzählt, es sei, als er 1841 im Frühjahr Paris verlassen wollte, in arge Verlegenheit geraten. Es hatte Wagner, „der wieder einmal ganz abgebrannt gewesen“, sein Reisegeld gegeben, und dieser war außerstande, es ihm zurückzuerstatten. Als Pecht im Sommer desselben Jahres in seinem Vater-



20—33 Illustration zu Stettenheims Parodie auf Lohengrin

4



Ich habe eben meine Partitur untergebracht
Beim Musikverleger?
Nein, beim Apotheker

33. Cham, Charivari Paris 1861

stadt Konstanz verweilte, bat ihn Wagner in einem Briefe „voll düsterer Hoffnungslosigkeit", ob er ihm nicht irgend wo auch nur eine Organistenstelle oder dergleichen verschaffen könne damit er nur einmal aus der ewigen Not herauskäme. Das sollte nicht geschehen trotzdem Wagner bereits vier bedeutende Opernwerke fertig vor sich liegen hatte und wie peinvoll er sich auch mit demütigender Musikwerkelei plagte Seine Armut war so drückend, daß er mehr als einmal Selbstmordgedanken erwog Tiefer jedoch als unter Hunger und Existenzsorgen litt Wagner unter der künstlerischen Not Im Gefühl der Empörung über dies sein Schicksal hatte er kurz vor Entstehung des Fliegenden Holländer zur Feder des Schriftstellers gegriffen. „Ich betrat nun eine neue Bahn" schreibt er „die der Revolution gegen künstlerische Öffentlichkeit der Gegenwart, mit deren Zuständen ich mich bisher zu befreunden gesucht hatte" Hochgespannter Erwartungen voll war er nach Paris gekommen allein die im heißen Kampfe um die Behauptung seiner durchgluteten Schöpferpersönlichkeit bitter gewonnenen Erfahrungen hatten ihm den Beweis erbracht daß die Kunst an den Triumphwagen des modernen Kapitalismus gekettet zu belustigenden Sklavendiensten erniedrigt sei Daher sein Schrei der Empörung — „nicht aus Neid und Ärger" — sondern „aus Liebe" in allem was er schrieb Daher der unerschütterliche Glaube an den errettenden Sieg seines Genius Denn die Zukunft der Kunst erfüllte seinen Geist er fühlte wohl daß er zum Schöpfer und Bringer der neuen Heils erwählt sei Nur war er sich noch nicht des rechten Weges bewußt gewesen Erst in Paris sollte er darüber zur Klarheit kommen Zunächst hatte er sich der holden Täuschung hingegeben daß es leicht anginge zu französischen Texten Musik zu komponieren, da ja die letztere eine allen Völkern verständliche Sprache sei Wie irrig seine Anschauung vom Wesen der Musik doch im Grunde gewesen war lehrten ihn nun seine vergeblichen Versuche erkennen Sie mußten am schroffen Unterschied zweier Nationalitäten scheitern Je vertrauter Wagner mit dem französischen Volkscharakter wurde desto tiefer und deutlicher ging ihm des Deutschtums Art und Wesen auf Nun brach die in seinem Herzen vergrabene Liebe zu Deutschland, wo ja auch sein eigenstes Wesen wurzelte mächtig hervor und er schwur ihm ewige Treue Er hat sie ihm gehalten! Wenn es Wagner gelang in seinen Meisterwerken das echte grundfeste Deutschtum mit all seinem Idealismus und seiner verklärenden Gemütstiefe einzufangen, so haben wir alle Ursache Paris nicht zu vergessen. Der Realismus der Wagnerschen Musik in seiner innigen Verschmelzung mit dem deutschen Idealismus hat seine Befruchtung vom Realismus des französischen Kunst-

tums empfangen. Wir dürfen sagen: Der unsterbliche Schöpfer des deutschen Musikdramas ist für uns an der Seine erstanden. Von dorther hat er seinen Eroberungskrieg nach Deutschland unternommen, und hinwiederum von hier aus deutscher Tonsprache zum erstenmal alle Kulturländer Europas erschlossen.

* * *

3. **Die Dresdener Kabale.** Nach seiner Amerikareise bemerkte Nikolaus Lenau einmal, es sei mit dem Dichterruhm wie mit den Bremer Zigarren, die auf dem Wege über Hamburg als — echte Havanna wiederkehren. Verhielt es sich mit Wagner nicht ähnlich? Wer weiß, ob die Dresdener Hoftheaterleitung seinen „Rienzi" zur Aufführung angenommen hätte, wenn dessen Schöpfer irgendwo im Sächsischen würde gelebt haben. Aber Paris,



Herr Wagner läßt seine Zukunftsmusik gleichfalls durch Zukunftsmusiker aufführen.

24. Cham, Charivari, Paris, 27. Februar 1860



Immer in Furcht wegen seiner Rheinprovinzen schickt Deutschland den Tannhäuser, um Frankreich einzuschläfern.

25. Cham, Charivari, Paris 1861

ja das war ein anderer Ton! Das gab den eifersüchtigen Erzphilistern Stoff zu allerlei mysteriösen Munkeleien über ihren berühmten Landsmann, der auf Brockhaus' Kosten in Paris studiert haben sollte, ja sogar Meyerbeers Schüler gewesen wäre! Wagner konnten Anzapfungen solcher Art gleichgültig bleiben, wenn ihm nur der langersehnte erste Sprung auf eine große Bühne geglückt war.

Andere freilich lauteten die Beweggründe für die Verlegung seines Domizils nach Dresden. Schon seit Jahresfrist brannte es in Meudon förmlich auf die immer und immer wieder verschleppte Aufführung seines Werkes. Müde des Zuwartens, schien es ihm dringend notwendig, nun an Ort und Stelle nach dem Rechten zu fahnden und womöglich durch sein persönliches Einwirken den Termin der Aufführung zu beschleunigen. Überraschenderweise fand er alle Vorbereitungen hierfür im vollen Gange, auch hatten sich unterdessen die Erwartungen des Publikums bis zur Ekstase gesteigert.

Endlich, nach Besiegung vielfacher Schwierigkeiten, nicht zum wenigsten der gegen die Handlung im Rienzi erhobenen höfisch-religiösen Bedenken, ging dieser am 20. Oktober 1842, sechzehn Monate nach der formellen Annahmeerklärung in Szene. Trotzdem die Vorstellung nahezu sechs Stunden lang dauerte — der Erfolg war ungeheuer. Ja, er stieg ins Fabelhafte, seitdem der Dichter-Komponist selber den Taktstock führte. Es begann ein förmliches Wallfahrten auch von außerhalb her; jede Reprise erzielte bei erhöhten Eintrittspreisen überfüllte Häuser; man ging mit dem Namen des letzten Tribunen auf den Lippen beseligt schlafen, um mit ihm am Morgen wieder beseligt zu erwachen, und Wagner durfte später mit Recht sagen, daß dies Werk „Epoche gemacht habe in den Annalen deutscher Opernaufführungen". Das war die glänzende ideelle Seite der Medaille. Ihre materielle Kehrseite vermochte zunächst keinerlei übertriebenen Optimismus im Herzen des Komponisten zu wecken; denn mit schäbigen 300 Talern, anstatt der allerdings auch

geringeren Honorars von nur 20 Louisdor für eine Oper", die ihm die Intendanz nach der dritten Vorstellung in einem „höchst schmeichelhaften Briefe" zuschickte, war für einen von der gemeinen Not des Lebens in Schulden gehetzten, überdies existenzlosen Künstler wie Wagner wahrlich nicht viel anzufangen. Dessenungeachtet hieß er vorläufig die Fahne nach dem Winde hängen — und weiter in die unsichere Zukunft bauen. Und es ließ sich ja auch alles gut an. Man war begierig, baldmöglichst eine zweite Oper von Wagner zu hören.



Der Tannhäuser möchte gern seinen kleinen Bruder (die Trojaner) sehen, den der Vater (Berlioz) liebevoll im Arme hält.

36. Cham. Charivari. Paris. 1863

Es war sein Pariser Schmerzensjuwel, der „Fliegende Holländer", welcher bereits am 2. Januar 1843 mit einem wahren Triumph über die Bühne ging. Und dennoch hatte Wagner Ursache genug, von einem Mißerfolg zu reden. Zunächst lag der Grund hierfür in der ungenügenden Vorbereitung und überhasteten Aufführung. Die Besetzung war mangelhaft, die Inszenierung geradezu kläglich. „Wenn ich daran denke", schreibt Wagner später von Zürich aus, „was der phantasievolle Dresdener Maschinist Hänel auf seiner herrlichen Bühne für eine grenzenlos unbeholfene und lederne Vorstellung vom Fliegenden Holländer damals zutage förderte, so fällt mich jetzt nachträglich noch Ingrimm an." Gewiß, das Publikum war fürs erste durch „die unbeschränkte Freiheit der Harmonik und den etwas stark naturalistischen Gebrauch der chromatischen Tonleitern" gewaltig gepackt worden. Aber war denn eine Oper, in welcher die erste Sängerin nur eine einzige Solonummer von kurzer Dauer (die Ballade) hatte, also keine einzige „Arie" vorkam, nicht etwas Unerhörtes! Und mußte das Vermeiden der üblichen Schlüsse der einzelnen Szenen, wie man sie in der typischen Oper gewöhnt war zu hören, nicht im höchsten Grade „aufregend" wirken? Keine Frage: das Publikum hatte den dem Holländer eigenen, inneren Wert weder geahnt noch begriffen. So viel stand fest: Wagner hatte mit diesem seinem ersten Musikdrama die traditionelle Bahn verlassen und den Bruch mit herkömmlichen



Wagner öffnet sein Osterei
37 Cham: Charivari, Paris, 31 März 1861

Formen vollzogen. Man erblickte mit Unbehagen den „Neuerer" im Glanze seiner vollen Rüstung. Diese Unart, diese freche Versündigung am Geiste des sanktionierten Alten mußte unnachsichtig gerichtet werden. So dachten alle kritisierenden Fach- und Biederseelen. Es kennzeichnet ihre konservative Verbohrtheit, daß sie gegen die hier erstmalig hervortretende Idee der Verinnerlichung des Werkes durch eine im Sinne des echten Dramas entwickelte Handlung und durch das Leitmotiv nicht etwa aus dichterischem Verstehen heraus ästhetische Bedenken aufwarfen, sondern daß sie gerade in Wagners kühnschöpferischer Durchbrechung der überkommenen Regeldetri des Kontrapunktes wie in der rein harmonisch angewandten reicheren Polyphonie des musikalischen Satzes den erwünschten Stein ihres Anstoßes fanden. Streng genommen datiert also seit dieser „romantischen Oper" die Parteinahme für und gegen Wagner. Daß den Angriffen sächsischer Antipoden — um solche dreht es sich hier zunächst — noch die persönliche Zuspitzung fehlte, ist gerade nicht auffällig. Durch Wagner, den Komponisten, schien das musikalische Dogma bedroht, folglich mußte es der Komponist entgelten. Bis jetzt war sein Ruf noch kein Faktor, mit dem die Zünftler glaubten rechnen zu müssen. Um aber zu verhüten, daß Wagner, was sie insgeheim befürchteten, doch eine Macht werde, verdächtigten sie — in den Leipziger „Signalen" — den Fliegenden Holländer als das „Langweiligste, was je vorgekommen", oder sie sprachen seinen beiden Opern — in der „Allgemeinen Wiener Musikzeitung" — schlankweg die Fähigkeit ab, sich lange auf der Bühne zu erhalten. Im übrigen bemängelte man „die Kargheit an behaltbaren und befriedigenden Melodien", bespöttelte die „Überinstrumentierung" usw., so daß das Interesse des Publikums lahm gelegt und das Werk selber schon nach der vierten Vorstellung beseitigt wurde. Wie glücklich mochte Wagner sich noch wenige Wochen zuvor gefühlt haben, als er ausrufen konnte: „Ich ganz Einsamer, Verlassener, Heimatloser fand mich plötzlich geliebt, bewundert, ja von vielen mit Erstaunen betrachtet." Schneller als der Glückswahn gekommen, war er zerstoben. Noch während der Vorbereitungen des Holländer beklagte Wagner sich brieflich bei Siegfried Lehrs, daß ihm das Glück beschieden sei, statt an Hühnern und Ziegen an Hofräten und Esels Wohlgefallen finden zu müssen, und daß in den Händen des Dresdener Theatergesindels seine Zukunft läge.

Wieder befand er sich jetzt in prekärer Lage, aus der ihn nur ein blinder Zufall retten konnte. Und dieser Zufall trat ein: es starben zwei Musikdirigenten der Hofoper. Wagner

bewarb sich, obwohl mit innerlichem Widerstreben, und schon vom 1. Februar 1843 ab fungierte er als „königlich sächsischer Kapellmeister“.

Eine neue Phase seiner Kämpfe beginnt. Er fühlte nur zu sehr die Qualen des Genies im goldenen Joche. Das wahre schöpferische Ingenium empfindet die Einordnung als Beamter, ganz gleich welcher Kategorie, als Fluch. Wohl hatte Wagner in Paris ein Hungerleben führen müssen — aber er blieb doch Herr seiner selbst! Wohl lastete dort auf ihm das Los der Vereinsamung — aber er trug es in Freiheit! Nun denke man sich diesen kosmopolitisch entfesselten Geist in die stickige Hofluft, in die Sphäre des Dresdener Philistertums versetzt. Ob er nun will oder nicht, er muß an „Hofräten und Exzellenzen Wohlgefallen finden“, denn der schwankende Boden, auf dem er steht, ist ein höfisches Kunstinstitut.

Generalintendant des Hoftheaters war damals Adolf von Lüttichau. Einst als Jagdjunker hatte er sich wohl vortrefflich aufs Abschießen von Hasen und Rehböcken verstanden. Als Friedrich August I., derselbe, der von seinem Bündnis mit Napoleon nicht hatte lassen wollen und darüber im Pariser Frieden halb Sachsen verlor, gefangen in die Räume des Berliner Schlosses überführt wurde, war Lüttichau sein unzertrennlicher Begleiter. Dafür wurde er später mit der Sinekure eines Generaldirektors der Oper usw. bedacht.

> Weiß man bei Hof nichts zu beginnen
> Mit dummen adligen Bekannten,
> So macht man sie nach kurzem Sinnen,
> Ganz ohne Müh zu — Intendanten.

Daß dieser Stachelvers aus dem „Theater-Teufel“ (humoristisch-satirischer Almanach für das Schaltjahr 1848) auch gerade noch heute auf die Stichhaltigkeit seiner Wahrheit erprobt werden kann, lehrt schon ein flüchtiger Blick auf die höfischen Theaterverhältnisse! Gutzkow schildert Herrn von Lüttichau als eine eigentümlich geartete „dämonische und herrische Natur, streng lutherisch und — ungebildet“. Erster Kapellmeister war C. G. Reissiger, ein erfolgloser Komponist, der den „Schiffbruch der Medusa“, seine letzte ebenfalls unbekannt gebliebene Oper, Wagners Tannhäuser ebenbürtig erachtete! Ein begabter Musikus zwar, aber ein Philisterwesen, charakterlos, neidisch, voll „süßlicher Kunst der Verstellung“, feige und unterwürfig —

Das ist falsch was du da spielst, mein Kind.
Mama, ich spiele den Tannhäuser.
Ach, dann ist es etwas anderes.

38. Cham. Charivari, Paris. 1861

In diesen Kreis versklavter Naturen sprengt jetzt das Feuergenie Richard Wagner hinein. Mußte das nicht vom ersten Moment an ihr angstliches Mißtrauen, ihre versteckte Feindseligkeit stacheln! Wohl fügte sich Wagner willig in seine Pflichten. Aber wie einst in Magdeburg und Riga drängte ihn auch diesmal sein Geist, als Kapellmeister reformatorisch von Grund auf zu wirken. Natürlich stößt er bei allem, was er unternimmt, auf Unverstand und pedantischen Krämersinn. Schon kurz nach Beginn seiner Tätigkeit nötigte ihm der Intendant das Versprechen ab, sein Verhalten gegenüber der Kapelle so einzurichten, daß keine Klage verlautbare, ferner bei der Direktion älterer Opern nichts in den bisher hier gültigen Auffassungen der Tempo usw. zu ändern! Wie ganz anders aber Wagner dem verruchten Zwange auf sein künstlerisches Gewissen begegnete, zeigten alle Aufführungen, die unter seinem Dirigentenstab zustande gekommen: selbst Erstorbenes wußte er zu blühendem Leben zu erwecken. Das verschärfte freilich die Opposition. Doch Wagner wich nicht vom Wege. Das Recht war bei ihm. Und um des Rechtes willen erhob er öffentlich in der Presse Protest gegen „die geflissentlichen Verdächtigungen seiner künstlerischen Absichten" und gegen „den Ton wegsprechender Geringschätzung" von seiten gewisser Rezensenten, sobald sein Tun und Lassen in Frage kam. Es stand zwar nicht in seiner Macht, den welschen Modeeingang ganz von der Bühne zu verjagen, dafür ließ er sich die Belebung des arg vernachlässigten deutsch-klassischen Opernrepertoirs dazu angelegen sein. Werke von Weber, Marschner, Mozart und Gluck bringt er zu verdienten Ehren. Glucks „Armida"! riefen die Gegner sofort. Das sei ein entschiedener Mißgriff. Wenn eine Masse Zeit und Arbeit an eine in der Form total veraltete Oper verloren!

Seelenwanderung bei lebendigem Leibe

oder



Ein paar [illegible]

28. Münchener Punsch. 1843

Dresden wird nun noch antik, schrieben um 1844 gehässig die Leipziger Signale. „Die Helena" des Euripides kommt mit Musik vom Kapellmeister Wagner zur Aufführung. Das Altertum fängt nachgerade an sehr ulkig zu werden."

Nun, Glucks in gereinigter Gestalt zu glanzvollem Leben erweckte „Iphigenie" strafte alle falschen Propheten Lüge. Und dann Ende Dezember 1844 die von Wagner trotz aller Quertreibereien durchgesetzte großartige Weberfeier — welche herrliche Künstlertat! Inzwischen

ging der „Tannhäuser" seiner Vollendung entgegen. „O hätten Sie erfahren — schreibt Wagner 1853 an Gottfried Semper — was die Dresdener Kritiker alles losgelassen hat, um die Aufführung des Tannhäuser dort zu hindern! Der Streich mißglückte, denn am 19. Oktober 1845 ging das wundervolle Werk vor brechend vollem Hause erstmalig über die Bühne. Nun setzte das Intrigenspiel mit verstärkter Heftigkeit ein. Wagner benachrichtigt davon seinen Berliner Freund Carl Gaillard:

Die zweite Aufführung zögerte sich durch Heiserkeit meiner zwei Sänger über acht Tage nach der ersten Vorstellung hinaus — das war sehr schlimm, denn in dieser langen Zwischenzeit hatten Unverständnis, irrige und alberne Ansichten, genährt von meinen rüstig sich erhebenden Feinden, vollen Raum sich breit zu machen, und als es endlich zur zweiten Vorstellung kam, stand meine Oper wirklich auf dem Punkte zu fallen. Das Haus war nicht stark besetzt. Opposition. Vorurteil.

Weitere Wiederholungen brachten rauschende Erfolge. Wagner schien es, als habe er mit seinem Tannhäuser „einen großen Prozeß gewonnen." Indessen war das eine Täuschung gewesen. Was an dem Werke gefallen hatte, beschränkte sich lediglich auf die lyrischen Elemente; vom Musikdrama hatten die wenigsten eine blasse Ahnung. Daß dem so war, lag zum Teil im Verschulden der Sänger, die sich der Wagnerschen Vokalmusik ihres neuartigen Charakters wegen doch zu wenig gewachsen zeigten. In Rücksicht darauf mußten erhebliche Kürzungen vorgenommen werden, wodurch man erst recht das Verständnis für das, was Wagner bezweckt und tatsächlich auch erreicht hatte, erschwert wurde.

Da dünkte es denn den Gegnern ein wunderbar leichtes Spiel, Wagner endlich einmal in Grund und Boden zu stampfen. In das wüste Geheul der Dresdener und Leipziger mengten sich die absprechenden Urteile einiger Musikkapazitäten. Robert Schumann urteilt: „Da hat Wagner wieder eine Oper fertig — gewiß ein geistreicher Kerl, voll toller Einfälle und keck über die Maßen — aber er kann wahrhaftig nicht vier Takte schön, kaum gut hintereinander wegschreiben und denken. Eben an der reinen Harmonie, an der vierstimmigen Choralgeschicklichkeit — da fehlt es ihnen allen. — Die Musik ist um kein Haar breit besser als „Rienzi", eher matter, forcierter!" Einige Wochen danach findet er allerdings, daß der Tannhäuser doch hundertmal besser sei, als seine früheren Opern; aber acht Jahre später kommt ihm die Musik gering, oft geradezu dilettantisch

Tristan und Isolde.

(Liebestod)

[illegible]

40 Münchener Punsch 1855

gehaltlos und widerwärtig vor. Daß Wagner kein Künstler sei, weder an Geschmack noch an Schöpferkraft ist auch die Meinung anderer. Moritz Hauptmann, der alte Kontrapunktiker, erklärt gar: „Ich glaube nicht, daß von Wagner ein Stück seiner Kompositionen ihn überlebt.“[1] Der Refrain „Die Zeit wird richten“ kehrt in mancherlei Kritiken wieder. An verständigen Beurteilern fehlte es tröstlicherweise doch auch nicht. Aber durch sie wurde die Wut der Antiwagnerianer erst recht bis zur Tollhäuslerei entfesselt. Die „Signale für die musikalische Welt“ hieben in einem vom Kopfe bis zu den Zehen geharnischten Artikel auf die „Lobhudler“ des Tannhäuser ein. Der Anfang dieser Philippika, zu deren Verfasserschaft sich ein als „geistreicher Musikkenner“ avisierter Dr. J. Becker bekennt, lautet:

„Es ist endlich einmal an der Zeit, ein freies offenes Wort über die Lobposaunungen zu sprechen, mit denen man den Komponisten des „Rienzi“ und „Tannhäuser“ der Welt als den neuen Messias der Oper proklamiert. Es ist keinem, der nur einigermaßen mit dem journalistischen Treiben und gewissen Privatverbindungen bekannt ist, unbegreiflich, wie es möglich, daß so viele verschiedene Zeitschriften in ein und dieselbe Lobposaune stoßen; aber über die Unklugheit eines solchen Manövers muß man staunen, da es längst bekannt ist, daß übertriebenes Lob stets einen härteren Tadel herausfordert, und daß ein plumper Freund oft noch mehr schadet als ein besonnener Feind. Man sollte glauben, die Erfahrungen, welche man mit dem „Rienzi“ gemacht, müßten zur Vorsicht bestimmt haben, denn bereits längst sitzt diese Oper, die, wie eine Arche Noä, auf einer wahren Bühnensündflut schwamm, im Trocknen. Oder sind es verzweiflungsvolle Bestrebungen, das mit dem „Tannhäuser“ zu erreichen, was die unbestechliche Nemesis dem „Rienzi“ versagte? Aber der „Tannhäuser“ wird das Los des „Rienzi“ teilen, trotzdem, daß man sich nicht entblödet zu behaupten, Mozarts Opern seien nur Schablonenarbeit, während es Richard Wagner vorbehalten sei, mit freier, selbständig neuer genialer Erfindung Tongemälde für alle Zeiten zu liefern.“

Nach alledem hatte Wagner recht, auszurufen: „Die Erinnerung an den Dresdener Tannhäuser sind nur ein Grauen!“[1] Gleichwohl ist er schon wieder mit Entwürfen zu neuen Schöpfungen beschäftigt, und versetzt zwischendurch allen Dresdener Ignoranten durch eine glanzvolle Aufführung von Beethovens neunter Symphonie einen kräftigen Rippenstoß. Schon allein die Bekanntgabe seines Entschlusses rief eine heillose Bestürzung unter den Musikern hervor. Sie interpellierten — berichtet Heinrich Finck — schleunigst den Intendanten, er möge seine Autorität geltend machen, um Wagner an der Ausführung seines tollkühnen und ruchlosen Planes zu hindern![1] Gleichzeitig intrigierte Reissiger gegen ihn, indem er in einem anonymen Artikel auf

Zur Kriegsbeschäftigung.

[illegible]

21. Münchener Punsch. 1864

Beethovens Werk als die „bedauernswerte Verirrung eines durch Taubheit geschwächten Geistes" hinwies. Indes, der „notorische Feind aller großen Komponisten" verharrte bei seinem Entschluß. Die Aufführung war ein Triumph ohnegleichen. Der Chor der Sykophanten — Rezensenten, welchen einige Jahre zuvor mit der „Neunten" eine eklatante Niederlage erlitten hatte, unter ihnen — quittierte für die Reihe eines geschlagenen Handels durch intrigantes Zeitungsgekläff heute hier, morgen dort. Die „Neue Zeitschrift für Musik" benutzte Wagners Namen dauernd als bequemen Lückenbüßer. Um Libellen war man nie verlegen. Fehlte es daran, so brachte man irgend eine zum Lachen reizende Ente, z. B.: „In Dresden gelangt nächstens zur Aufführung die Hekuba des Sophokles (!) mit Musik von Kapellmeister Richard Wagner." Ja, die Leipziger „Elegante Welt" empfahl seinen „Freunden" geradezu, ihn zu ärgern, weil er dann am besten komponiere und dirigiere, „wenn ihm die Galle ins Blut getreten ist." Jene Pasquillanten kannten ihn sächsisch-ländisches Pfahlbürgertum, dem sie ja selber angehörten, viel zu gut und wußten also, daß sie bei ihm mit ihren boshaften Sticheleien und gesinnungslosen Verunglimpfungen Wagners eine verwandtschaftliche Schwäche des Charakters berührten. Ob es dann für einen wahrhaft Freien gar so verlockend gewesen ist, im vormärzlichen Dresden ständig zu leben, dürfte mancherlei Zweifeln begegnen. Ein besonders schmeichelhaftes Bild ist es jedenfalls nicht, das Mitte der vierziger Jahre ein Leipziger Schriftsteller, E. M. Oettinger, von Elbflorenz nebst Bewohnerschaft entworfen hat. Es heißt da cum grano salis:

Der Wagner im „Faust" sagt:

Das Fiedeln, Schreien, Kegelschieben
Ist mir ein gar verhaßter Klang;
Sie toben wie vom bösen Geist getrieben,
Und nennen's Freude, nennen's Gesang!

Hätt's Wagner später aber nachsehen können, daß das gerade erst der rechte Gesang ist, für den damals leider nur noch die Schule fehlte, die unserer Zeit vorbehalten war.





42. Karikatur auf die projektierte Wagnerschule. Münchener Punsch 1865

„Dresden ist trotz seines großartigen Residenzanstrichs der nüchternste und langweiligste Ort von Europa. Die Straßen und Häuser, die Menschen und die Aushängeschilder scheinen zu gähnen und Miene zu machen, als ob sie sich langweilten wie verzweifelnde Möpse, denen man die Buße auferlegt, sich jeden Morgen beim Kaffee eine Spalte der „Preußischen Staatszeitung" und jeden Abend vor dem Schlafengehen ein Blatt aus Lewalds Romanen vorlesen zu lassen. Dresden hat einen englischen Typus, einen Lord Byronschen Spleen, der keine andere Erholung als die Brühlsche Terrasse kennt; auf jeder Bank gähnen dort vier Menschen, darunter fünf Philister, die vor dem erhabenen Naturpanorama wie vor dem Loch eines Guckkastens sitzen

und sich kaum bewegen. Von ferne betrachtet, sehen die Spaziergänger wie Automaten oder Wachsfiguren aus .... Dresden ist die Heimat der Blaustrümpfe. Hier strickt Helmina von Chezy den schwarzen Strümpfe, hier webt Ida Frick ihre blonden Romane .... Fast alle Dresdenerinnen tragen sich entweder überladen oder salopp, à l'anglaise, ganz schwarz, eine Farbe, die sich nicht selten sogar bis auf den Strumpf erstreckt. ... Unter tausend Männern gewahr ... lebens Schlages taucht dann und wann auch ein Dresdener Leon auf. Dieser Löwe unterscheidet sich von allen andern dadurch, daß er bloß Mode mitmacht; der Dresdener Leon trägt noch langes Haar wie Helmut Loest und die Herren Parkel .... Jeder Dresdener ist Knicker par excellence. Dresden ist, was gesagt, höchst langweilig ...."

Sei dem wie ihm wolle, was die eingesessenen Academici von der Zunft der Musiker, Maler, Architekten usw. angeg. so konnte von ihnen Beaumarchais' „Médiocre et rampant" sehr wohl gelten. Sie lebten von ihrem nicht immer einwandfreien Künstlerruhm als unterwürfige Diener des Hofes. Der Druck der Reaktion hatte sie zu Sklaven der Gesinnung gemacht. Beim Hoftheater war das nicht anders. Wagner erhielt hiervon täglich Beweise. Wie würde er sich sonst bitter beklagen über den „Despotismus der boshaften Ignoranz" und den „höfisch-bemerkten Hochmut des Intendanten, der herrisch gegen den untergeordneten Kapellmeister, die Zeitungen fürchtete"? Das Verhältnis des „amtlichen" Verkehrs zwischen beiden spannte sich mehr und mehr.

In seinen „Rückblicken" schildert Gutzkow eine Szene, die sich zwischen Wagner und Lüttichau bei einer Konferenz abspielte:

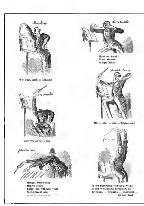
„Wagner lebte in der Vorstadt wie ein Eroberer. Er hatte mit dem Chef vielleicht mit dem Hofe Differenzen gehabt. Sein Wiedererscheinen am Kapellmeisterpult und bei den Beratungen im Bureau schien von beiden Seiten an Bedingungen geknüpft, ... nicht kannte .... Eines Tages kam der zürnende Achill von seinen Schiffen in der Friedrichstadt und nahm wieder an einer der Beratungssitzungen teil. Was ihn zum Kommen bewogen hatte, weiß ich nicht. Die Sitzung ist mir unvergeßlich. Der Intendant war in der Regel im Punkt der künstlerischen Beschäftigungen tabula rasa. Was vor acht Tagen abgemacht war, war in acht Tagen vergessen. ... Richard Wagner sollte zu ... Sitzung, wo wieder der Kalender mit den schönsten Fata Morganen bedeckt wurde, über die Möglichkeit, in einer Oper von — jedenfalls einem Andern als von ihm — eine Rolle zu transkribieren, aussprechen. Das glückliche Gefühl, Niemand war wieder alle so fröhlich beisammen! machte möglich, daß der Intendant dem Dichter-Komponisten gestattete, gleichsam seinem Urteil die gesamten Hauptgedankengänge seiner noch nicht erschienenen Schrift: ‚Oper und Drama' vorauszuschicken. Ruhig hörte man zu. Wagner war im vollsten Fluß seiner ästhetischen Studie.

„Meinen Sie also, daß Frau Kriete ..." — unterbrach endlich mit leiser Ungeduld der Intendant, als Wagner noch beim Aufziehen der Saiten auf die bekannte Schildkröte des Apollo stand und den Unterschied zwischen Melodie und Rhythmus definierte.

„Wie sich nun aber schon Glück an die strengen Formen der Antike angeschlossen hat" — fuhr Wagner unerschütterlich fort.

„Glauben Sie denn, daß die Kriete" — erhob sich der Chef schon dringlicher.

„Bitte! Bitte!" mahnte leiser der ältere Kollege (Reissiger) den begeisterten Schöpfer des Tannhäuser, der sich nicht stören ließ im Bewußtsein, der neueren Zeit und dem Stimmregister der Frau Kriete schon näher gekommen zu sein, seine Ideengänge zu verfolgen.



Die neue Epoche, oder: nicht nur Text und Musik, sondern auch Text, Musik und Dirigent müssen ineinander verschmelzen.

43. Karikatur auf Hans v. Bülow als Dirigent von „Tristan und Isolde". Münchener Punsch 1865.

„Ja, die Transkription," rief endlich der Intendant auf die Uhr sehend, „würde denn dies für die Kriete —

„Gluck hatte vor den Posaunen gerade bei der Führung der Stimme den Vorteil voraus" —

„Aber Herr Jesus, wir wollen ja nur bloß wissen, ob die Kriete die Partie singen kann!" schrie der Intendant und unterbrach zuletzt gewaltsam eine Wortentwicklung und einen Ideenwirbel, der ihn in Verzweiflung versetzt hatte.

Diesem ersten Wiedererscheinen des „zweiten Kapellmeisters" bei den Direktionsberatungen folgte kein zweites."

Das geschah um die Zeit, als Wagner den Lohengrin vollendet hatte. An die Aufführung des Werkes war unter solchen Umständen nicht zu denken. Das Opernrepertoire wurde nach wie vor von italienischen und französischen Komponisten bestritten, während seine eigenen Schöpfungen Jahre hindurch von keiner einzigen deutschen Bühne berücksichtigt wurden. Mußte er in dieser traurigen Beschaffenheit des ganzen Theaterwesens nicht die völlige Vereitelung seiner Bemühungen erblicken? Mußte es ihm nicht fluchwürdig erscheinen, daß sein „ganzer produktiver Drang sich der dramatischen Formung zugewandt" hatte? Am liebsten hätte er sich von allem losgesagt.

Wie er nun so auf dem Wege des Nachsinnens die Möglichkeit einer gründlichen Änderung der Theaterverhältnisse erwog, wurde er ganz von selbst auf die volle Erkenntnis der Nichtswürdigkeit der politischen und sozialen Zustände hingetrieben, die aus sich gerade keine anderen öffentlichen Kunstzustände bedingen konnten, als eben die von ihm angegriffenen. Sollen diese von Grund auf sich ändern, so müssen jene von Grund auf beseitigt werden. Wie könnte das aber geschehen! Alles „Hineinpredigen in das Publikum" wurde zwecklos sein. „Hier ist" — schreibt er 1847 in der Weihnachtswoche an Ernst Kossack — „ein Damm zu durchbrechen, und das Mittel heißt Revolution!" Hätte Wagner nicht bereits auf künstlerischem Gebiete seine revolutionäre Überzeugung dargetan, so wäre er eben auch nichts weiter gewesen als einer der vielen phraseologischen „Weltverbesserer" jener Tage. Aber in ihm hatte sich je seit der Julirevolution ein gewisses politisches Denken befestigt. Schon damals sprach er es aus, daß jeder halbwegs strebsame Mensch sich als solcher erst durch lebhafte Anteilnahme, wenn nicht ausschließliche Beschäftigung mit Politik erweise. Seine soziale und künstlerische Not in Paris war danach angetan gewesen, seinen politischen Instinkt bis zur Empörung zu steigern. Und jetzt hatte sich das Gefühl „auf dem Wege des Nachsinnens" zum revolutionären Tatbewußtsein hinangeläutert. Wagner würde die Partei des Umsturzes ergriffen haben, auch wenn er kein Künstler gewesen wäre. Als solcher konnte er aber weder mit dem politisch indifferenten Spießervolk sympathisieren, dem er unerkannt und gleichgültig geblieben, noch mit den eingeschworenen Mauk

Folgen des „ungewöhnlichen Maßes"

Hans v. Bülow nach Dirigierung einer Probe von „Tristan und Isolde"
44 Münchener Punsch 1865

ausübten, die seine Todfeinde waren. Sein vulkanisches Temperament drängte ihn zu allen oppositionellen Elementen, zu republikanischen und zu süddeutsch-demokratischen mit Heckerbärten und -hüten, wie solche

„In dieser Zeit des Kampfes und der Gärung, die nun an Taten, an Tendenzen reich" —

Dresden mehr wie jede andere Stadt zu ihrem Freihafen erkoren hatten. Es gab da in der Montagsgesellschaft, im Vaterlandsverein und sonstigen Klubs kaum eine Staatsform bis auf die reinste Anarchie, die nicht ihre Vertreter gefunden hätte. Dort aber lediglich stiller Zuschauer zu sein, behagte Wagner keineswegs. All sein künstlerisches Wollen und Vollbringen hatte man hohnlachend unter die Füße getreten. Mit dieser nichtswürdigen scheinheiligen Welt wünschte er jetzt keine Versöhnung mehr; er wollte „den unbarmherzigen Krieg". Bald sehen wir denn Wagner als Oppositionsredner und Schriftsteller in vollster Aktion. Es wäre ungerecht, die Unklarheit der von ihm vorgetragenen Ideen auf das Konto seiner speziellen politischen Einsichtslosigkeit zu setzen, denn er teilte sie mit der großen Mehrzahl der damaligen bürgerlichen Freiheitskämpfer. Unzweifelhaft echt ist aber seine revolutionäre Gesinnung, bewunderungswürdig sein Elan. Während er in höchster Schöpferwonne die Komposition des Lohengrin der Vollendung entgegenführt, verfolgt er mit heißer Seele alle Vorgänge auf dem politischen Welttheater. Das beweist sein begeisterter „Gruß aus Sachsen an die Wiener", den die „Allgemeine österreichische Zeitung" am 1. Juni 1848 zum Abdruck brachte und dessen Schlußstrophe also lautet:

Die Lehre habt ihr jetzt bewährt,
Ihr treuen Wiener Helden,
Und ihrer hohen Tugend Wert
Laßt nun von uns euch melden;
Stellt wer uns je das Schmachgebot
„Nun werdet wieder Diener!
Dem sei dann mit dem Schwur gedroht:
„Wir machens wie die Wiener"!

Psychophysiologisches Räthsel.

Zwei Hände — Zwei Hände
und beide sind sich gleich gute Staatsbürger!

45. Münchener Punsch 1863

Natürlich wurde dieser Ergnß auch seinen Dresdener Widersachern bekannt. Es ist daher nicht zu verwunderlich, wenn ein Blatt die Nachricht ausstreute, daß Wagner in Wien an einer neuen Oper „Die zinnoberrote Republik" komponiere. Ein anderes wieder

Ein neuer Orpheus.



Der neue Orpheus setzt Felsblöcke in Bewegung, aber auch lockere Musikstücke an. Und noch lange nach einer unendlichen Melodie!

46. Münchener Punsch, 1865

wußte zu melden, er habe ein Programm zur Reorganisation der Theater Wiens vom Standpunkt als „Nationalinstitut" ausgearbeitet. Tatsächlich hatte Wagner noch einen letzten Versuch gemacht, die Dresdener Theaterzustände zu reformieren. Was Eduard Devrient mit seiner Schrift „Das Nationaltheater des neuen Deutschlands" für die Schauspielkunst anstrebte, das bezweckte Wagner mit seinem Entwurf zur Einrichtung eines sächsischen Nationaltheaters für die Oper, in dem Augenblicke, als man daran ging, die Subvention abzuschaffen, die das Hoftheater jährlich aus Staatsmitteln erhielt. Seine praktischen Vorschläge fanden indes beim Ministerium keine Beachtung. Im Frühjahre 1849 erhielt Wagner das Manuskript mit spöttischen Randbemerkungen zurück. Und um diese Zeit, in derselben Woche, als am Hoftheater zu Weimar sein Tannhäuser aufgeführt wurde, erlitt Wagner die herbsten Demütigungen. Lüttichau verweigerte ihm nicht nur den Urlaub dorthin, er bekräftigte diese Abweisung obendrein mit „so niederträchtigen Beleidigungen, daß ich" — schreibt Wagner an Liszt — „mehrere Tage mit mir kämpfte, ob ich es länger ertragen sollte, um des Bissen Brotes willen, den mir mein Dienstverhältnis zu essen gibt, mich länger der nichtswürdigsten Behandlung auszusetzen, und nicht lieber alle Kunst fahren zu lassen, mein Brot mit Tagelohn zu verdienen, um nur nicht länger dem Despotismus der boshaften Ignoranz ausgesetzt zu sein."

Man merkt: Das Maß seiner Empörung ist zum Überlaufen voll, er hätte in kurzem doch seine schon so oft gewünschte Entlassung genommen, wenn diesem Entschlusse nicht die politischen Zeitumstände zu Hilfe gekommen wären.

In Sachsen, das ja seine Märzminister erhalten hatte, wie fast alle Bundesstaaten, gärte es bereits allenthalben. Das Kunstinteresse des Publikums, ohnehin nicht besonders tief mit seinem Gemüt verwachsen, verschwand mehr und mehr. Im Hoftheater sang und spielte man vor leeren Sitzreihen. Man konnte die Vorstellungen noch so anziehend zu machen suchen: die großen politischen Kämpfe drängten alle anderen Interessen in den Hintergrund.

Die Weigerung der Regierung, die Reichsverfassung in Sachsen einzuführen, führte endlich zum Maiaufstand in Dresden. Und in diesen Tagen sehen wir Wagner vornedran

Wenn er das kleine Kerlchen auch vielleicht keine Muskete getragen und wahrscheinlich auch nicht auf den Barrikaden gekämpft hat, so wußte er doch um die Vorbereitungen zum Aufruhr. Mit August Röckel, seinem Freund und revolutionären Gesinnungsgenossen, geht er zu einem Zinngießer Handgranaten bestellen. Er hält Beobachtungen vom Kreuzturm aus, berauscht sich hier am Geheul der Sturmglocken, die er nach Mitteilung des Oberstleutnants Grafen Waldersee, der in den Tagen des 4. bis 9. Mai in Dresden die preußischen Hilfstruppen befehligte, geläutet haben soll; er „wirkte für Zuzüge" von auswärts und feuerte durch Reden zum Kampfe an. Oberstleutnant von Montbé, der Befehlshaber der sächsischen Truppen während des Aufstands, meldet vom 4. Mai:

„Auf die Truppen zu wirken, ließ man an alle Ecken, die die Augen der Soldaten erreichen konnten, Papierstreifen kleben, auf denen mit großen Buchstaben geschrieben stand: Seid ihr mit uns gegen fremde Truppen?"

Dem Zeugnis des Buchdruckers R. Roempler zufolge ist Wagner — kein anderer! — der Urheber jener Kundgebung gewesen. Auf sein Geheiß hat Roempler tatsächlich mehrere hundert Streifen mit jener Inschrift in großen Lettern drucken müssen. „Die nahm Wagner dann, kletterte über die Barrikaden hinweg und verteilte sie unter die Dresden belagernden Soldaten sowohl die auf dem Schloßplatz, als die auf der Brühlschen Terrasse. Daß er bei diesem Beginnen nicht sofort festgenommen, ja vielleicht sogar erschossen wurde, ist ein wahres Wunder, denn um Menschenleben war in diesen Tagen, wo Offiziere wie Soldaten Gefangene in Ketten mit Kolben totschlugen, wenn sie nur ein einziges Wort sprachen, sehr wohlfeil."

Die Niederwerfung des Aufstandes hatte Wagners schleunigste Flucht zur Folge. Hinter ihm her zog der Steckbrief der sächsischen Staatsanwalte; gellte das Geheul seiner Feinde. Ihr Haß loderte so mächtig, daß sie Wagner öffentlich als Brandstifter des Opernhauses bezeichneten. Ja, Minister von Beust (Bild 18), der berüchtigte Intrigant und Erzreaktionär, dessen Machenschaften Wagner einige Jahre später die Erneuerung der gegen ihn erlassenen Steck

Einer auf dem Eise.



Münchener Kindl. Gäh, wenn Sie den Kopf so hoch tragen gehen S' halt noch G' fehr auf ...

47 Münchener Punsch 1865



40 Karikatur auf Wagners Porträt von Pecht
Münchener Punsch. 1845

briefes sowie seine Vertreibung aus Venedig verdankte, entblödete sich nicht, das seine Andenken des toten Künstlers noch in seinen 1887 erschienenen Lebenserinnerungen „Aus dreiviertel Jahrhunderten" neuerdings zu besudeln. Wenn auch nicht das Hoftheater, so habe Wagner doch das Prinzenpalais in Brand gesteckt und sei in contumaciam zum Tode verurteilt worden". Alles dies war, wie längst gerichtsaktenmäßig festgestellt, Lüge und Verleumdung.

Und dennoch dämmerte vom Bodensatz jener Dresdener Gemeinheiten eine herrliche, allen Widersachern unerkannt gebliebene Wahrheit auf. Wagner hat tatsächlich Schächte gegraben, Minen gelegt, Zünder und Brände in die Welt geworfen. Er war einer der großen Revolutionäre, denn er hat das Herz der Kulturmenschheit mit neuen Lebensflammen durchglüht. Im fernehin hallenden Getöse der Julirevolte empfing sein ahnender Geist die ersten Weihen der Kraft, das Pariser Hungerdasein stählte ihm den Seelenmut zu Märtyrermissionen, auf den Dresdener Barrikaden schmiedete er sich das Kampfschwert, mit dem er Riesen und Drachen tötete, mit dem er durch unwirtliche Felsgrate und höllische Feuer meere den Weg zur schlafenden Brünnhilde, der ersterbenden deutschen Kunst, fand und sie zu einem neuen wunderbaren Leben erweckte. Wagner mochte nunmehr die Grenzen seines Kunstwerks noch so unfaßbar erweitern, wir erkennen doch den Zauberborn, aus dem er sich ewige Kraft getrunken, das ist die heilige Geisterrevolution, ohne deren Berührung keiner ein wahrhaft umschwunkender Mensch noch ein starker Künstler wird.

* * *

4. Im Asyl. Von den Schweizer Bergen wollte sich Wagner heimlich nach Weimar begeben, um nur bei der Uraufführung seines Lohengrin zugegen sein zu dürfen. Diese wahnwitzige Idee läßt ermessen, wie furchtbar er unter seiner künstlerischen Vereinsamung im Exil gelitten hat. Am 28. August 1847 war die Partitur vollendet worden. Eine Schöpfung mit dem sichtbaren Stempel schöner Unsterblichkeit! Gleichwohl hatte sich kein Theater gefunden, das ihr zum quellfrohen Dasein verhalf. Franz Liszt unternahm diese hohe Tat. Genau drei Jahre nach seiner Vollendung gelangte der Schwanenritter am Geburtstage Goethes in Weimar zur Aufführung. Das Menschenmöglichste war hierbei geleistet worden. Dennoch fiel ein bitterer Tropfen in den Freudenbecher. Liszt sah sich in die Zwangslage versetzt, Amputationen an dem Werke zu vollziehen, da offenbar geworden

war, daß weder die Gesangkräfte noch auch das Publikum den an das künstlerische Leistungsvermögen, bzw. an die Genußfähigkeit gestellten Anforderungen sich gewachsen zeigten. Hatte Wagner ein Recht zur Auflehnung? Zweifellos! Aber kannte er denn nicht die allüberall vollkommen verrotteten Zustände? Für das kleine provinzielle Weimar war ja längst die klassische Glanzperiode vorübergegangen. Vielleicht war die Bevölkerung überhaupt von ihrem Geisteshauche unberührt geblieben! Wer sagt uns, daß es je anders gewesen? Denn jegliche Kunst hat immer und zu allen Orten und Zeiten an der Idiotie des deutschen Bürgertums verbluten müssen! Und mehr etwa als ein kapriziöser Laune oder despotischer Willkür unterworfenes Asyl hat sie andererseits auch selbst bei den Höfen nicht besessen! Wie war es denn mit dem Weimarer Hoftheater bestellt gewesen, als Franz Liszt dort seine Kapellmeistertätigkeit begann? „Unser Hoftheater" — spöttelte damals ein Stoßhafter — „ist das kläglichste Institut Thaliens und schade, daß man's nicht auf den Thespiskarren setzen und zum Tore hinausfahren kann!" Nunmehr hatte sich, was die Musik anging, ja vieles zum bessern gewendet. Und wenn auch vorerst kaum „ein paar Dutzend" Ilm-Athener für den Lohengrin einiges Verständnis bekundet hatten — es wurde doch Licht, dank Liszt's feurigem Eintreten für Wagners revolutionäres Kunstideal. Ja, es schien, als wollten die Zeiten alten vergilbten Glanzes wiederkehren, wenn man sah, wie aus Thüringen und den Nachbarstaaten leibhaftige Ströme Neugieriger nach Weimar kamen, um sich im Hoftheater an der Musik des Tannhäuser, Fliegenden Holländer und Lohengrin zu erbauen. Freilich sollte diese Quelle eines neuen künstlerischen Lebens nicht ewig fließen. Eine aller wahrhaftigen Kultur todfeindlich gesonnte Hofkamarilla verstand es, Liszts Bestrebungen lahmzulegen, besonders seit Franz Dingelstedt (Bild 23) Generalintendant des Theaters geworden war. Dieser geschmeidige Tartüff, dem wir noch in Wien und München begegnen werden, wußte seine Abneigung gegen Wagner und die moderne Musik stets rechtzeitig mit den jeweils in höfischen Regionen herrschenden reaktionären Tendenzen in Einklang zu bringen und diesen auf dem Opernrepertoire nachdrücklich Geltung zu verschaffen. Daß obendrein die Kritik auch gegen den Lohengrin so manchen Köcher voll giftgetränkter Pfeile verschoß, ist



Ein „armer Reisender"!

49. Münchener Punsch 186.

6*

nicht minder wahr. Diesen niederträchtigen Angriffen hatte es Wagner vornehmlich zu verdanken, daß sein herrliches Tondrama erst drei Jahre nach der Weimarer Uraufführung bei einigen Provinzbühnen Einlaß fand, während ihm die großen Hoftheater noch lange vollkommen verschlossen blieben. — Und doch kann sich keins der anderen Werke Wagners hinsichtlich seines europäischen Volkstümlichkeit mit dem Schwanenritter messen, dessen echt poetische Erscheinung nicht bloß den Malern und Skulpteuren zu mannigfaltigen Darstellungen Anreiz verliehen, sondern in noch weit stärkerem Grade den flagranten Witz des humoristischen Zeichners oder des Karikaturisten zu stacheln vermocht hat.

* * *

5. **Am Kastanienwäldchen zu Berlin.** — — — Obenan thront Seine Heiligkeit der preußische Bureaukratismus, daneben die Generalintendanz der königlichen Schauspiele. Dann kommen die Hof-, Intendantur- und Kanzleiräte, versteht sich nach militärischer Rangordnung. Dann als nebelhaftiger Kometenschweif die Billetteure, Hauspolitiker, Theaterdiener, Hofkapellmeister, Soldaten, Balletteusen e tutti quanti. — Immer und ewig derselbe Kreislauf. Endlich, aus Strausfarten, taucht schüchtern die deutsche Kunst empor. In aller Welt bedeutet Richard Wagner eine Kulturfrage — am Berliner Opernplatz eine Lakaienangelegenheit oder sagen wir lieber eine soldatische „Machtfrage", die der jeweilige Intendant entscheidet.

So war es auch in jenen Tagen, da Theodor von Küstner nolens volens sich mit dem unbequemen Gedanken einer Aufführung des Fliegenden Holländer und Rienzi vertraut machen mußte. Die Part tur des ersteren Werkes lag seit Wagners Pariser Zeit im Archiv des Opernhauses. Um sie für Dresden zu haben, war der Komponist genötigt gewesen, ihre Rücksendung zu erbitten, die aber erst erfolgte, als er sie mit Entschiedenheit forderte und drohte, die Intendanz für alle Eventualitäten verantwortlich zu machen. Der ungewöhnliche Erfolg in Dresden und Cassel gab dann doch den Hauptanstoß für die Aufführung beider Werke. Beide Male zog die Berliner Kritik „mit aller Macht" dagegen zu Felde.

„Anfangs drängten sich — schreibt einer dieser Witzbolde — die Leute in den „Rienzi", später mußten sie durch Gendarmen ins Theater getrieben werden! Man hat auch bereits den Vorschlag gemacht, die gefangenen Polen in den Rienzi zu schicken. Mierosławski soll ganz bleich vor Schrecken geworden sein, als er das hörte."

Über den Fliegenden Holländer heißt es in der Spenerschen Zeitung:

„Im allgemeinen zeigt der Komponist vorherrschende Neigung zu rein harmonischer Behandlung, elegischem Ausdruck und übermäßig starker Instrumentierung. Dies möchte wohl auch der Grund sein, weshalb die Ouvertüre mehr betäubend als verständlich gewirkt hat."

Daß die Ursachen aber in der „grausamen Mißhandlung" beider Werke zu suchen waren, wurde wohlweislich verschwiegen. „Chevalier de Küstner" war eben ein Kleinkrämer, ein Musikignorant schlimmster Sorte. Als ehemaligem Offizier machte es ihm weitaus mehr Pläsier, die Hausordnung mit neuen Verhaltungsparagraphen für das Personal

Münchener

PUNSCH.

Ein humoristisches Originalblatt von M. E. Schleich.

Neunzehnter Band.

Nro. 47. Halbjähriger Abonnementspreis in Bayern 1 fl. Im Auslande erfolgen die üblichen Postaufschläge. 29. Nov. 1868.

Stimme aus der Schweiz.



Stimme: Pst! He du! Wie ist's mit mir?

Der neue Umgebungsmaier. Ich kann noch nichts Bestimmtes sagen.

50) Titelseite einer Nummer des Münchener Punsch. 1868



53. Gaul. Wagner als Dirigent. Wiener Karikatur 1863

zu spicken oder die Freibillettfrage in herrischem Sinne zu behandeln. Moritz Saphir, der theatralische Spötter, nahm jede Gelegenheit wahr, auch über den Intendanten lustig zu machen. So beispielsweise in einem „Herr von Küstner und die Berliner“ oder „das Billettwucherfrage und die auf Flaschen gezogenen Freundschaftsbeweise“ betitelten Bericht über eine Gerichtsverhandlung. Auch wurden Karikaturen auf Küstner verbreitet. Die hier wiedergegebene ist dem „glücklichen Erfinder des Reglements für die königlichen Schauspiele“ gewidmet. Wie einst Mose auf den Sinai, läßt Gott Herrn von Küstner auf den Kreuzberg rufen, wo er ihm unter Blitz und Donner „Zehn Gebote für die Kunstwelt“ offenbart (Bild 20).

„Du sollst keinen anderen Intendanten neben dem Generalintendanten von Küstner haben wollen.“ — „Du sollst keine Karikaturen noch Epigramme auf ihn verfertigen, noch ihn angreifen lassen hinterrücks in anonymen Zeitungsartikeln, noch dich mit seinen literarischen Widersachern verbünden, alldieweil mein Auserwählter nicht immer Zeit hat, sich mit dem Friedrich in den Blättern umherzubeißen.“ — „Du sollst überhaupt auf den Chef in Café-Restaurants Weißbierstuben nicht räsonnieren usw.“

Wie seine künstlerische Leitung der Hofbühne beschaffen gewesen sein mag, lehrt eine ernste Kritik im Leipziger „Charivari“ über die beschämend povere Ausstattung einer 1844 gegebenen Oper („Mara“) von einem deutschen Komponisten. Dort heißt es:

„Schämt sich denn der Chevalier de Küstner nicht, Lappen herzugeben, als wenn das Königliche Institut ein Kasperltheater wäre? Dekorationen, wie sie hier aufgehängt waren, können einen Maurer zur Verzweiflung bringen, und die Garderobe ist imstande, einen Lumpensammler in ein Entzückungsdelirium zu versetzen. Für französische Opern werden Tausende weggeworfen, und für ein deutsches tüchtiges Originalwerk rückt man unter Heller! Das ist Nichtachtung des deutschen Geistes von einem Manne, der sich nicht entblödet, seinen deutschen Namen zu verleugnen, von einem Manne, der einer Kunstanstalt vorsteht, die nicht will, daß gegeizt und geknickert werde, wo es sich um die Interessen der Kunst und Wissenschaft handelt ....“

Nach Küstners Rücktritt im Jahre 1851 soll Friedrich Wilhelm IV. es beklagt haben, daß niemand Generalintendant werden wolle. Endlich verstand sich doch einer zu diesem schwierigen Posten. Das war Botho von Hülsen — und somit hatten die Königlichen Schauspiele wieder ihren „Kunstleutnant“. Dieser Junker mit der dünkelstolzen Allüren, aber auch mit der ganzen geistigen Oberflächlichkeit seiner Kaste bedeutete eine ernstliche Gefahr für die Musik ebensosehr wie für das Berliner Theaterwesen überhaupt. Unter

Hülsen war das Opernhaus ein richtiger Taubenschlag. Gastierende Artisten und ganze Ensembles solcher — deutsche wie fremdländische — zogen da abwechselnd aus und ein. Das Ballett bildete gewissermaßen die Sonne aller dort kredenzten und durch „Kußhand ebenso wie nach „Kußfüßchen" einladend garnierter Kunstdesserts. Ihr Traiteur war sich des wärmsten Dankes der obersten Berliner Gesellschaft bewußt und setzte ein übrigen jeder besseren um das Heil der echten Kunst besorgten Meinung seine vom Hofe gestützte „amtliche Autorität" entgegen. Das von Hanns von Bülow geminzte Bonmot vom „Zirkus Hülsen" hatte seine verdiente Berechtigung. — Und mit diesem machtlosen Kunstmanager hatte Richard Wagner länger als drei Jahrzehnte hindurch einen hartnäckigen Krieg zu führen.

* * *

Von der „Ära Hülsen" ab — die Tatsache ist wichtig! — gibt es aber auch einen Wagner in der Karikatur! Die Ursachen für diese Erscheinung sind in der durch Hülsen heraufbeschworenen Verlotterung und Verwahrlosung des Publikums wie der Kritik zu suchen. Der Kontrast zwischen dieser heillosen Korruption und Wagners Kunstwerken war zu schneidend, zu furchtbar, um einen versöhnlichen Ausgleich zu finden. Man fühlte plötzlich instinktiv die ungeheure Macht und Größe des Genies, ohne sich über das Warum? Rechenschaft geben zu können. Auch ein so nosagbar verflachter Geist wie Hülsen empfand das. Er wußte sich am schwersten bedroht sehen. Und weil ihm jedwede künstlerische Autorität abging, so setzte er Wagner das volle Gewicht seiner amtlichen Autorität entgegen. Alle kleinlichen Schikanen und Quertreibereien, die der Aufführung des Tannhäuser vorausgingen, sind ein reines Satyrspiel. Zunächst lehnte Hülsen um das Honorar und wies nicht nur die auf 1000 Taler lautende Forderung Wagners, sondern auch dessen an sie geknüpfte Bedingung, daß Franz Liszt die Einstudierung überwache, rundweg ab. Auf diese Affäre bezieht sich die Illustration „Wie der Tannhäuser vom Sängerkrieg auf die Berliner Wartburg zieht." Sie erschien 1856 im Kladderadatsch und ist wohl überhaupt als die früheste und erste Wagnerkarikatur anzusehen. Wagner reitet auf Liszt. Hülsen als Zirkusportier verwehrt beiden den Einlaß. Hinter ihm stehen, neben Meyerbeer, die Hofkapellmeister Wilhelm Taubert (Joggeli) und Heinrich Dorn (Nibelungen), je mit einem ihrer neuesten Opernprodukte paradierend (Bild 21). Dann kam es zwar zu einer Verständigung auf Tantième, dagegen wußte Hülsen immer die Aufführung hinauszuzögern. Wagner zog nun die Part tur zurück. Sein Plan, das Werk bei Kroll aufzuführen, wurde durch Hülsens Ränke vereitelt.



52 Der Bayreuthe Weihnachtsbaum des Jahres 1855.
Münchener Punsch 1855
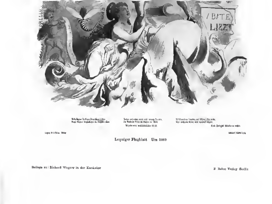
„indem dieser den Erlaß einer polizeilichen Verordnung erwirkte, welche die Aufführung von Opern wie Tannhäuser in den kleinen Theatern untersagte." Im nächsten Jahre kam Hülsen wieder auf das Werk zurück. Wagner, um sich — wie er schreibt — „in Berlin nicht abermals so wohlfeil prostituieren" zu lassen, wie ehedem durch Küstner, forderte bündige Garantie für eine dem Tannhäuser würdige künstlerische Aufführung. Hülsen lehnte ab. Bald jedoch trat er mit Wagner abermals in Verhandlung, der nunmehr einwilligte. So ging denn das Werk — faktisch durch eine zweite witzige Zeichnung im Kladderadatsch angekündigt — endlich am 7. Januar 1856 über die Bühne des Opernhauses. Die Kritik dokumentierte ihre ganze Befangenheit. Dem einen war der Tannhäuser eine „Dissonanzenmusik", „eine Oper ohne Gesang", die nach der zweiten Aufführung verschwinden würde. Ein anderer orakelte: Diese Musik sei nichts als eine „spekulative Demonstration". Ein dritter hielt Wagners Musik für „eine große Sünde, welche ihm das Publikum ebensowenig vergeben wird, als dem Tannhäuser der Sage dereinst seine Sünden vergeben wurden." Und W. H. Riehl verstieg sich in seinen „Kulturstudien aus drei Jahrhunderten" (1859) zu der abgegriffenen Phrase: „Die Hunde würden heulen, wenn man ihnen Modulationen aus dem Tannhäuser vorspielte." Der Zeichner des Kladderadatsch glossierte mit einer hier wiedergegebenen karikaturistischen Szenenreihe drastisch die Handlung der Oper in ihrer tonalen und moralischen Reflexwirkung auf das Publikum, während David Kalisch, der Gründer und Redakteur des eben erwähnten Witzblattes, den „Sängerkrieg auf der Wartburg" in die gemütlich-komische Sphäre des Weißbierphilistertums übertrug. Sein für Grobecker verfaßtes „Intermezzo" schließt mit dem bekannten Spruch: „Wenn der Eifers Beifall nur Zuversicht gibt in der Teilnahme Ihrer Beschränktheit, so wird diese Musik eine Zukunft haben und die Zukunft eine Musik." Das hier reproduzierte Titelbild nebst einer Probe aus dem Musikarrangement von A. Conradi vermittelt wohl eine direkte Vorstellung jenes altberlinerischen Humors. Diesen offenbarte auch Julius Stettenheim in seiner entsprechend illustrierten Lohengrin-Humoreske, zu welcher ihn die Aufführung des gleichnamigen Musikdramas im Zirkus Hülsen am 23. Januar 1859 veranlaßte. Wippchens Verse sind neckisch, aber sie verwunden nicht. (Bild 28—32 und Beilagen.)



33. Fliegendes Blatt. Schweizer Musikfeste und die Zukunftsmusik

Indessen sehen wir den Streit um Wagner sich immer mehr verschärfen, seitdem dieser vom


Sinnige Bilderbogen für grosse Kinder.
№ 1.
DON RICHARD JUAN LOHENTRIST



Leipziger Flugblatt Um 1869



54. Wagner als Lohengrin. Iskra. Petersburg 1868

schweizerischen Exil einige seiner bedeutendsten Aufklärungsschriften in die Welt hinausgesandt hatte. In Adolf Glaßbrenners Lustigem Volkskalender für das Jahr 1858 findet sich eine Karikatur von Karl Reinhardt auf Richard Wagner, die ihn — zum allerersten Mal[1] — bereits als Komponisten einer „Zukunftsmusik mit 50 Trompeten“ vorverschaulicht. Schon damals sah sich Wagner von einer ansehnlichen Schar einsichtsloser Kritiker und witziger Feinde umlauert, einer immer törichter, immer gehässiger als der andere. Mit Meyerbeer, dem mächtigen Repertoirbeherrscher aller großen Theater, also auch des Berliner Opernhauses, hatten sich die an der Spree orakelnden Kritikpäpste nebst deren Trabanten allmählich abgefunden. Seit aber der sächsische „Melodienmörder“ dem Hugenotten-Komponisten drohte gefährlich zu werden, schworen sie ihm Vernichtung und Tod. Nichts schien leichter als das. Hülsen war ja ihr Verbündeter! Er verabscheute Wagner, dessen Werke er so selten wie möglich, dafür aber auch „vorzüglich niederträchtig“ aufzuführen sich befleißigte. Ja, sein Haß ging so weit, daß er es schroff ablehnte, Wagner zu empfangen, als dieser einmal, von Wien über Berlin kommend, mit ihm Rücksprache wegen Aufführung seiner Meistersinger nehmen wollte[1]. Bis dahin sollten freilich noch viele Jahre vergehen. Erst der ungeheure Erfolg des Hans Sachs in einer Reihe von Städten nötigte Hülsen zur Annahme des Werkes. „Warum muß ich mit diesem Kerl in einem Jahrhundert geboren sein!“ Dieses Wort, zu dem der biedere Hülsen sich einmal verstiegen hat, ist gleichwohl begreiflich. Mit einem solchen „Kerl“, wie der „Schlingel“ Wagner einer war, zu karambolieren, ohne ausweichen zu können, ist ein höchst fatales Pech, wenn man selbst nichts weniger als ein Kerl ist.

Genug, am 1. April 1870 gingen die Meistersinger in Szene. Das Werk entfesselte einen wahren Sturm der Meinungen. Schon lange vorher hatte es das Tagesgespräch gebildet. Man erwartete einen sehr bewegten Abend, wie das Jahr zuvor in Wien der Fall gewesen war. Die Zahl der Billettvorbestellungen lief in die Tausende, und es wiederholten sich ähnliche Szenen, wie seinerzeit bei den ersten Aufführungen der Afrikanerin von Meyerbeer, wo Dienstmänner und andere Leute ganze Nächte hindurch die Tür des Opernhauses belagerten und „am bleichen Mondenlicht voll Sehnsucht harrten, bis der Riegel klirrte und die Pforte sich erschloß“, die sie des Morgens vor die Kasse führte.

Mit mehr Spannung noch als das Publikum sah die Musikkritik den Meistersingern entgegen. Daß es auf einen Hauptschlag abgesehen war, daß man an Wagner Rache nehmen wollte wegen seiner Broschüre „Das Judentum in der Musik“, zeigte sich schon vorher in den Bespöttelungen des Textes zu dem Werk.

„Es ist“ — witzelt der Pseudokritiker eines belletristischen Lokalblattes — „wenigstens in dieser Oper sehr wunderlich, und gegen die Verse des großen Judenvernichters (Wagner) würde Apollo im hehren Olymp, der Kapellmeister der depossedierten griechischen Göttersammlung und maître de plaisir in Jupiters Vergnügungslokal, wohl entschiedenen Protest einlegen; denn sie sind zum Teil so lahm, als hätte das Dichterschlachtpferd Pegasus ihnen grimmig auf die Versfüße getreten, daß sie nun hinken müssen.“

Und dann fiel die ganze Preßmeute, wie auf gegebene Parole, über die Meistersinger her, um das Kunstwerk, von dessen Wunderbarkeiten niemandem ein Lichtstrahl der Erkenntnis aufgegangen war, zu verbecknessern. Es lag „Methode“ darin, das muß man sagen. Und wenn eine gewisse Berliner Journalistik von heute mit einiger Berechtigung den Vorwurf des Industrialismus verdient, mit dem sie meistens betrieben wird, so beruht diese lukrative Fähigkeit auf vererbter Grundlage, die bis 1870 zurückdatiert. Auch schon damals stoßen wir auf „merkwürdige“ Kritiker, welche zu gleicher Zeit mehrere Preßorgane bedienten. Und auch schon damals gab es journalistische Boscos, die über ein und dasselbe Kunstprodukt so viel verschieden gefärbte Urteile zu formulieren wußten, als ihnen Ablagerungsstätten zur Verfügung standen. Tout comme aujourd'hui!

Sehen wir uns nun eine Handvoll jener Anpöbelungen der Meistersinger etwas genauer an, so stammen sie von wenigen „Kritikern“ her. Es geht noch an, wenn die Oper bezeichnet wird als „Machwerk“, als „zusammengerührter Urbrei“, als „Zukunfts-Nachtwächter-Meistergesang“ oder als „Dreigestrichene Langweile“, „Wüsten-Tongedicht“, „Musikalisches Monstrum“ und „Ohrenzerreißender Wirrwarr, den jeder Dilettant hervorbringen kann“. Ferdinand Hiller hat aber schon an der „Keilerei“ in den Meistersingern moralischen Anstoß genommen und verurteilt sie als „Das tollste Attentat auf Kunst, Geschmack, Musik und Poesie, welches je dagewesen ist.“ Indessen sind die Helden B. Wurst nebst ein paar andern, gegen deren Kollegen Heinrich Truhn gehalten, die reinsten Lämmer. Dieser Unflat und Ramschkritiker verfügt über eine geradezu unerschöpfliche Skala an Schimpfwörtern.


Münchener

PUNSCH.

Ein humoristisches Originalblatt von M. E. Schleich.

Zwanzigster Band.

Nro. 11. 17 März 1867.

Nur ein vorübergehender Besuch.

56 Titelseite einer Nummer des Münchener Punsch 1867



Wagner dirigiert eine Probe der Meistersinger
(S Wiener Karikatur 1870

die er sorgsam-geschäftig in fünf, sechs Blättern zu gleicher Zeit ablädt. Einmal „schmeckt“ ihm die Musik „wie unreife Stachelbeeren“. Dann sind die Meistersinger ein „Aprilfisch“, der sich an anderer Stelle, rasch zu einem „wahren Leviathan“ ausgewachsen hat. Das gewaltsam konstruierte Vorweltstier verwandelt sich sofort in „garende und rauchende Quallenmusik“, in eine „Chirognetie in Noten“, ferner einmal in „übermenschliche“, andere wärts in „grauenvolle Katzenmusik“, und ist endlich als Ganzes betrachtet „die schrecklichste aller schrecklichen Opern“. Damit begnügt sich Truhn aber noch nicht. Am 4. April schreibt er in seinem Leibblatte: „Die Generalintendanz der königlichen Schauspiele erläßt folgende Bekanntmachung: Niemand ist verpflichtet, die Meistersinger' zweimal zu hören, da die Todesstrafe abgeschafft ist.“ Acht Tage später meldet er ebendort: „Ein Verbrecher, dem mildernde Umstände nicht zur Seite standen, wurde zu dreimal ‚Meistersinger‘ verurteilt.“

Unter dem 8. April meuchelte ein ungenannter Witzbold in der „Woche“, einem seit 1870 erscheinenden Berliner Unterhaltungsblatt über die Meistersinger-Aufführung folgendermaßen:

„Es begab sich aber an demselbigen Tage, wo man pfleget zu schicken die Leute in den April, daß in der Stadt der Berliner, so da wohnen in der Gegend des Defizit, in dem Hause der Oper auf die Bretter eine neue Oper gebracht wurde, damit so würde den Zuhörern ein Ohrenschmaus. Denn Richard, der Sohn Wagners, weiland in der Stadt München, welche gelegen ist an der Quelle des Bockbieres, hatte gesagt: Ich will eine neue Oper schreiben und machen eine Musik dazu, daß allen die Ohren übergehen sollen, — und so hatte er getan und nannte das Zukunftswerk „Die Meistersinger von Nürnberg“ und er sahe die Oper an, doch siehe, es war eine Gesangsposse, in welcher auch geprügelt wird. War ein großes Gedränge von Billetts unter den Leuten, die da wohnen zwischen dem Wedding und dem düstern Keller, zwischen dem Friedrichshain und dem Zoologischen Garten, und es gab ihrer etliche, die zahlten an die dreißig silberne Taler — es durften aber auch papierne sein — für einen Platz, und es war jeder Rang gefüllt. Und es begann die Musik, und dieselbe war sehr schön, es bekamen auch nur etliche von dem Publikum Ohrenschmerzen, aber es war doch dort viel Blech, nämlich sowohl im Orchester als auch in der Oper selbst, und es wurde das Publikum sehr erfreut und wollten solche Freude an einzelnen Stellen nicht anders kund zu tun, als daß sie pfiffen und nicht still sitzen mochten auf ihren Plätzen, worüber es sehr spät wurde. Der Vorhang aber hatte endlich das Mitleid, welches der Komponist nicht hatte, und fiel, als das Stück aus war, und die

Bockner gingen nach Hause und meinten, Richard sollte hingehen und tun desgleichen. Als aber kam der Sonntag, an welchem die Opera sollte abermals über die Bühne hinken, siehe da war, männiglich zu sehen am Mittage ein roter Zettel an den Säulen des Litfaß und stand daran zu lesen, daß Hans Sachs heiser geworden und mußte das Werk verschoben werden und wird es erleben die Wiederholung mit Blech und mit Prügeln heute abend, und bald wird die große Zukunftsoper, die keine Zukunft hat und der Gegenwart nicht gefällt, der Vergangenheit angehören."

Diesmal glaubten auch die Gelehrten des Kladderadatsch etwas besonderes für ihre Unsterblichkeit tun zu müssen, indem sie mit gewohnter Tapferkeit das wüste Geheul der Kunstphilister gegen Wagner zu verstärken suchten. Ihre Sonntagsnummer vom 10. April ist sozusagen eine Wagner-Nummer, denn sie enthält nicht weniger als drei Verwitzelungen. Einmal wird Hans Sachs aufgeboten. Nachdem er kurz seine Lebensgeschichte vorgetragen, hält er eine „an seinen Verarbeiter" adressierte Lehrepistel:

Dichten und Schustern, mit Vergunst
Sag' ich's, ist beides eine Kunst,
Die man nicht wie Wasser vom Brunnen holt.
Nun seht, wie Ihr mich habt versohlt,
Daraus erkenn' ich aufs klarste nun,
Daß Ihr mehr Anlag' habt zu Schuh'n,
Drum wollt bei Euern Leisten bleiben,
Daß nicht Euer Verschreiben
Den Ohrgeschundenen noch mehr erwachs'
Solches von Herzen wünscht Hans Sachs.

Dieser Erguß wird dann — mit deutlicher Anspielung auf Wagners Schrift vom Judentum — durch eine Prise „Musikalisch-Dogmatisches" gewürzt:

„Zuverlässigen Nachrichten zufolge soll der unfehlbare Musikpapst in Bern, empört über die getadelte Aufnahme, welche seine „Meistersinger" in Berlin gefunden haben, wieder einen längeren Syllabus an seine Gläubigen verbreiten, welchem folgende Anathemen angehängt seien:

Aus dem Schema von der Musik-Offenbarung.

1. So Einer zu meinen wagte, daß eine komische Oper „nicht gänzlich des Humors entbehren könne," der ist — ein Jude. 2. So Einer sich nicht scheute, zu behaupten, daß die gute Musik durchaus nicht absolut langweilig zu sein brauche, der ist — ein Jude. 3. So

Die Apotheose des Pariser Theaterdirektors Pasdeloup.
37 Regamey. Paris Caprice. 1868



Hagedorn Wolfsohn ... aber die Bretter welche ... die Welt bedeuten, zum großen ... der Galerie, ... gewöhnlichen Klage

58. Kladderadatsch, 1873

Einer sich unterfinge zu sagen, daß ein viergestündiger „Ohrgeschinder" mit vierzig und einigen Talern doch zu hoch bezahlt sei, der ist — ein Jude. 4. So Einer gar meinte, daß 48 Orchesterproben ein halbtot gemartertes Opernpersonal und — Doch wir unterbrechen uns hier in der bestimmten Erwartung, daß Berlin bei den nächsten Aufführungen der Oper ruhig in sich gehen und es uns ersparen wird, die noch übrigen 35 Canones über seinen sündigen Scheitel kommen zu lassen.

Etwas später sowie in den illustrierten Rückblicken der Schlußnummer des Quartals holte der Karikaturist nach, was bislang unterblieben war. Einmal bringt er die Prügelszene der Meistersinger „aus Kulturgeschichte der Gegenwart" in Beziehung, das andere Mal wird die dem Werke von außen rudelmäßiger Berliner bereitete Aufnahme festgenagelt. (Bild 58 u. 60.)

Der Ruhm der Kladderadatsch-Weisen hatte aber auch Julius Stettenheim nicht schlafen lassen. Wippchens harmloser Humor hat sich bei Wagner dem „Judenfresser" zu giftiger Drachengift verwandelt, das flugs mit einem Verschen „Das Judentum in den Meistersingern" unter die Leser der „Berliner Wespen" verspritzt wurde.

Er hat der Juden nie freundlich gedacht,
Drum ließ er, so raunt man eben
Auch in Berlin in der Freitagsnacht,
Die Meistersinger geben.

Sie haben mit Wollust fünf Friedrichsd'or
Und mehr für die Karte vergütet
Es hat an der Börse wie nie zuvor
Eine schreckliche Hausse gewütet.

Es war ein Jagen, es war eine Hetz
Bis sie ein Plätzchen hatten!
Sie zahlten die papiernen Billetts
Als wären es Silberplatten.

Das Geld war fort, das Herz war heiß,
So lauschten verdrießlich im Hause

Der Frösche-, der Kälber- und Vielfraß-Weis'
Der Zinn- und Zinsgießern Weise.

Der Lerchen-, Schnecken- und Bellee-Ton
Langweilte sie ungeheuer.
Und endlich sprach der alte Kohn
Zum Kommerzienrat Meier:

„Wir Juden haben viel Malheur!
Was haben wir nicht schon geduldet
Für das, was Jakob Meyerbeer
Und Mendelssohn verschuldet!

Dafür hat Wagner uns voll Verdruß
Geleitert in allen Stad'en,
Nun aber nach dem heut'gen Genuß,
Kommt er uns wirklich begnad'gen!"

Und zwei Monate später diktiert er Wagner, an gleicher Stelle, ein Schwurgedicht „Der Entschlossene" in die Feder:

Hört mich, ihr ew'gen Götter! Nie in meinem ganzen Leben
Will ich wieder auf die Bretter eines meiner Werke geben

Röhren will ich keinen Finger mehr zum Partiturenschreiben
da, so seh' ich Die Meistersinger soll'n mein Schwanenbild sein, bleiben.

Vor der Mitwelt langen Ohren soll mein Blech ertönen nimmer
behüte't und alle Dirigenten und stupid die Publikümmer!

Nicht mehr schaffe ich Gelehrtes, mit der Menschheit bin ich fertig
Die Musik der Zukunft, hört es, sei vergangen gegenwärtig.

Übrigens blieb es nicht bei solchen und ähnlichen Bewitzelungen in humoristischen Wochenblättern. Richard Schmidt-Cabanis — nachher und bis zu seinem Tode Chefredakteur des „Ulk" — verfaßte damals eine Travestie unter dem Titel „Hepp hepp! oder Die Meistersinger von Nürnberg. Geniale konfessionell sozialdemokratische Zukunftsoper". Desgleichen hieb der Possenschreiber und Theatermann Franz Bittong mit einem parodistischen Scherz „Die Meistersinger von Nörnberg oder das Judentum in der Musik" in dieselbe Kerbe.

Weiter erschien 1870 ein Büchlein, das wegen seiner ausgelassenen Wagner- und Hülsen-Persiflage großen Absatz fand. Es betitelt sich „Der Hülsen-Baum an der deutschen Dämmerunge der Dichtungsöden. Geile heroische Zukunftsoper mit Ballett, Evolutionen, Tableaux und Maskeraden von Gabriel Mephisto. Musik von Wagla Waglawaa."

Das Szenarium zeigt rechts vom Publikum die Nord-, links die Ostsee, von zahllosen Dampfern und Segelschiffen belebt. Hamburg, Holstein, Lübeck, Stralsund, Königsberg sind sichtbar. Die Bühne selbst stellt eine imposante Landschaft vor, die mehr nach rückwärts durch



Neumann Franz Lachner Peter Cornelius Wagner Hülsen J. Tichatschek

50. Herbert König: Galerie berühmter Zeitgenossen. Über Land und Meer 1868

Zur Culturgeschichte der Gegenwart.

Wo man kaut, da laß Dich ruhig nieder!



a. Zu den Meistersingern in Berlin.



b. Bei den Meistersingern in Rom.

c. Im Sängersaal Concil auf dem ... Berge.

90. Kladderadatsch, 1870

ein terrassenförmiges Gebirge abgeschlossen ist: rechts der Harz, links der Taunus mit Städten, Märkten, Dörfern, Schlössern. In Bühnenmitte ganz praktikabel der riesige Bühnenbaum; dahinter, halb versteckt, Berlin bei Nacht. Das Orchester ist auf einer neu konstruierten Draht-Kettenbrücke postiert. Musikerzahl 2000. Die Tenor- und Baßkanonen werden durch elektrische Drähte vom Dirigentpult aus bedient.

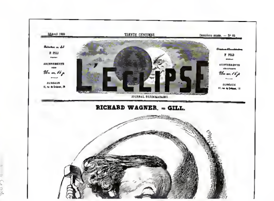
Eingeleitet wird die Vorstellung durch eine große, „das Schweigen der Nacht, den Wandelgang der Sterne, die Majestät der Landschaft und der Gewässer versinnbildlichende" Ouvertüre. An sie schließt sich ein Prolog „in einem halben Akt", es treten da „Die Unsterblichen": Goethe, Schiller, Shakespeare, Lessing räsonnierend auf. Dann nachdem sie auf der Wartburg als Zuschauer Platz genommen, setzt die zweite Ouvertüre ein. 300 Orchesterkanonen verkünden mit Doppelladung das Anbrechen des Morgens, denen aus dem Hintergrunde der Bühne, jenseits der Berge, 300 andere Sopran-Echo-Kanonen mit einfacher Ladung antworten und zugleich das Emporsteigen der Sonne mit melodischem Donner begleiten. Im Augenblicke, wo das Taggestirn über den Berggipfeln erscheint, erschallen Akkorde von 90 Posaunen als Morgengruß, in welchen weitere 320 Blechinstrumente einfallen. Hierauf Grandiosissimo aller 2000 Instrumente.

Die Handlung hebt an. Sie spielt in Berlin mit Eisenbahnzügen, Militärkolonnen, die sich eine Schlacht liefern, usw. Nach der Verwandlung sieht man das Meer, unter seinem Spiegel eine malerische Landschaft auf dem Grunde. Und nun kommt die eigentliche Wagner-Komödie, das Walfisch-Duett. Ein Wal, traurig auf ein Felsstück in einer Grotte unter See hingelagert und sich die Tränen trocknend, läßt als „amüsierender Tenor" ein larmoyantes Lied hören:

(Larghetto.)

Ach mich fliehen alle Freuden
Und so traurig ist mein Sinn,
Weil ich noch in keiner Oper
Handelnd aufgetreten bin.

Alle Tiere und Planeten
Bringt man auf die Bühne hin,
Ich allein nur bin verstoßen,
Weil ich nur ein Walfisch bin.


TRENTE CENTIMES
L'ECLIPSE
JOURNAL HEBDOMADAIRE
ABONNEMENTS
BUREAUX
RICHARD WAGNER, par GILL.



Beilage zu: Richard Wagner in der Karikatur

B. Behrs Verlag, Berlin

(Larghetto)
Fische und Seekrebse spotten
Im Ballett- und Opernhaus
Ihrem Spott mich preiszugeben,
Schließt die Kunst den Wallfisch aus.

Wagner selbst, der tief ins Wasser
Glitscht mit holder Melodein,
Läßt aus meinem schönen Rachen
Keinen Melodiebronn spein.

(con duolo)
Wagner, Wagner, hör den Wallfisch!
Harpunier' mich auf zu dir,
Setze mich in schwere Noten,
Und Erfolg ich garantier.

(lamentoso)
Doch umsonst ist all mein Flehen!
Wagner hat für mich nicht Sinn,
Und ich muß vor Schmerz vergehen
Weil ich nur ein Wallfisch bin.

Eine Wallfischjungfrau hat den Sang vernommen. Sie schwimmt heran, um den Trauernden zu trösten. Es kommt dabei zu einem zärtlichen Tête-à-tête zwischen beiden, und die wonnig lebende Maid liest ihm mit Musikbegleitung aus dem Theater-Moniteur die nachfolgende sensationelle Meldung vor: „Richard Wagner hat eine neue Oper vollendet, deren Aufführung alle bisher der Bühne auferlegten Schwierigkeiten überbietet. Ein großer Teil der Partien ist für Tiere berechnet; die zwei Hauptpartien sind für ein Wallfischpaar komponiert. Der Komponist befindet sich bereits auf offener See, um geeignete Darsteller mit umfangreicher Stimmlage zu ermitteln, welchen die bedeutende Summe von 5000 Goldfischen per Abend garantiert worden ..."

Der Generalissimus der deutschen Armee. — Man rechnet auf seine Musik, um die Franzosen in die Flucht zu schlagen.
[illegible] Eclipse, 1870

Ausgelassen vor Freude umarmen sich die beiden und führen ein Tanzduett auf. Unterdessen rücken zwei mächtige Segler heran: von rechts der „Fliegende Holländer", von links die „Afrikanerin". Matrosenchöre erschallen. Die Wale horchen auf. Kein Zweifel mehr: Wagner ist da! Wenn er nun ihren Gesang vernimmt, so engagiert er sie ganz sicher gleich und auf Lebenszeit. Kaum gedacht, wälzen sie sich nach oben und singen ein Duett:

Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,
Daß ich so traurig bin,
Mich drängt's schon seit langen Zeiten
Zu Rheingolds Aquarium hin.



62 Kik: Wagner auf musikalische Karikatur auf Wagner 1873

Richard Wagner (auf dem Fliegenden Holländer erscheinend)

Horch, welch schöner Zweisang
Sopran und Tenor
Glänzt an mein Ohr!
Dort glänzen geschuppte
Zwei Häupter empor

Die Wale:

Wir singen die Walfischparten
Vom Blatt für jedermann (prima vista)
Wir singen bei Nacht und bei Tage
Ohne jede Heiserkeit

Als Wagner diese Werbung vernommen, gibt er sofort Befehl, die Flagge herunterzuholen. Der Kommandant des gegnerischen Schiffes legt Protest ein und kündigt dem Dichter-Komponisten grimmig Fehde an. Wagner entgegnet auf diese Herausforderung:

Es denkt ein großer Geist stets neue Sachen,
Du sollst mir dieses Paar nicht streitig machen
Erschöpft ist alles in Musik und in Gedichte
Dramatisch nun ist die Naturgeschichte
Was auf der Erd, ist alles dagewesen
Ich will aus Meer, Wasser meine Stoffe lesen,
Und willst du mir die Ausführung verwehren,
Wird meine Mannschaft dich den Rückzug lehren!
Die Luken auf und schießt sein Schiff in Flammen
Und über ihm schlag wild die Flut zusammen!

Es kommt zum Gefecht. Die Afrikanerin legt sich an den rotbeflaggten Holländer und gibt ihm eine volle Ladung. Im Enterkampf der Besatzungen verläßt nun Wagner schleunigst sein Schiff und flieht auf einer von zwei Schwänen gezogenen Muschel davon; die beiden Wale ihm nach. Sie finden, während die Schiffe plötzlich mit furchtbarem Krachen in die Luft fliegen, durch Trümmer getroffen, ihren von allen Meeresbewohnern schmerzlich beklagten Tod.

* * *

Im weiteren Verlauf der siebziger Jahre nahm überhaupt der Haß, mit dem Wagner verfolgt und bekämpft wurde, ganz bedenkliche Formen an. Je wütender sich die Feinde gegen seine Schöpfungen gestemmt hatten, desto enthusiastischer waren diese vom Publikum aufgenommen worden, und je pathetischer man die Öffentlichkeit, ja sogar die Irrenärzte anrief, doch der „Wagner-Epidemie“ Einhalt zu gebieten, desto rapider griff diese ver-

ansteckende Krankheit, die aber in Wahrheit eine Gesundung des deutschen Kunstgewissens bedeutete, um sich. Die unversöhnlichen Hasser begriffen, daß, wenn nichts mehr helfen wollte, die Taktik geändert werden müßte, indem man Wagners Werke als Mittel zum Zweck verwendet, um nach altem Rezept übergenug alle erdenklichen Scheußlichkeiten, deren selbst ein Schwerverbrecher kaum fähig sein würde, auf die Persönlichkeit, auf den Menschen Wagner schlechtweg zu häufen. Der redaktionelle Teil der Preßorgane genügte den Angreifern nicht mehr. Sie kamen auf den Trick, auch die Inseratenspalten zu Hilfe zu nehmen. Das war z. B. der Fall, als Wagner Ende April 1871 im Berliner Opernhause ein Konzert zum Besten des Bayreuther Theaterbaues vorbereitete. Da lesen wir denn in Anzeigen teil einer demokratischen Zeitung vom 29. April den nachstehenden Aufruf:

„Richard Wagner ist hier, und seine Freunde werden ihm huldigen. Es ist Sache der Gegner zu zeigen, wie schnell der Gegensatz bei ihm zwischen Künstler und Mensch, wie tief die Kluft zwischen wahrem Genie und öder Selbstüberhebung. Ein Protest gegen Dünkel und karikierter Unfehlbarkeit. Gesinnungsgenossen belieben ihre Adresse sub X. 400 abzugeben in der Expedition dieses Blattes."

Noch einmal rafften sich die Feinde auf. Das war anläßlich der Premiere von Tristan und Isolde am 20. März 1876. Der Vorwurf, daß das Werk jeglicher Melodien entbehre, war weder neu noch stichhaltig. Ein anderer Kritiker ging aber noch weiter. Er nannte Tristan „eine Wolfsschlucht der Liebe", „die in Musik gesetzte Blöße" und „eine psychologische Folterkammer". Mit solchen Attributen bereicherte er nur das Schimpflexikon seiner kritikasternden Gesinnungsgenossen Heinrich Dorn u. a., die das unvergleichliche Musikdrama als „Monstrum", „wüstes Chaos von Tönen", „Wirrwerk", „höhere Katzenmusik", „Goldmauer der Brunst", „ästhetisch vollkommene Mißgeburt" bezeichneten und trotz seines grandiosen nachhaltigen Erfolges von einem „Pyrrhus-Siege" faselten. Allerdings hätten alle diese Dunkelmänner leicht bemerken können,



Das Judentum in der Musik, wie es Richard Wagner gefällt — wenn es nämlich 25 Gulden für einen Fauteuil bezahlt.
35. Kikeriki, Wien 1875

daß ihr Haß wie ihre Beschränktheit um kein Haar niedriger stand als Hülsens „amtliche Autorität."

Derselbe Junker, dessen Talente sicher mehr einem Remontedepot als einer Kunstpflegestätte zur Zierde gereicht haben würden, derselbe Intendant, der sechs Jahre brauchte, bis er den Tannhäuser aufführte und acht Jahre, bis er den Wert des Lohengrin erkannt hatte: ganz derselbe Mann brachte es auch fertig, sich aus gleichen Gründen hartnäckig gegen eine Aufführung der Nibelungen-Tetralogie bei Lebzeiten Wagners zu sträuben. Ja, und als Angelo Neumann, der seitherige Direktor des Deutschen Landestheaters in Prag, sich 1881 erbot, den „Ring" im Opernhause zu geben, wurde er abschlägig beschieden. Nun wähnten, mit Hülsen, die Widersacher, Wagner sei für Berlin abgetan.

Die denkwürdigen Aufführungen der Trilogie im Victoria-Theater — die Alexander Moszkowski dann bewogen, seine belustigend illustrierte Travestie „Schulze und Müller im Ring des Nibelungen" zu schreiben und aus welcher wir hier einige Bild- und Versproben mitteilen — war ein Triumph der hehren Wagnerschen Kunst über jegliche Unkunst, ein herrlicher Sieg des Genies über Pygmäen, anrüchige Höflinge und Sykophanten.

* * *

6. Leipziger Zwischenspiele. Wenn der „Ton" die „Musik" macht, so darf Wagners Vaterstadt nicht übersehen werden. Sie hat ja immer etwas Apartes für sich besessen, z. B. die Buchhändler und die Musikbörse. Damals jedoch — in vormärzlichen Zeiten, herrschten die weißen Damenstrümpfe, zum Unterschiede von der elbflorentinischen Schwarzstrümpfigkeit, und noch lange nachher die Mendelssohnianer. Mit einem Wort: feminine Musik und feminine Geschmacksrichtung. Daran waren die fröhlebigen Leipziger vielleicht weniger Schuld als eine weibisch-zopfige Kathederästhetik, die den Modeton bestimmte. Alles mußte hübsch „weich", hübsch „gemütlich" und „anständig" klingen. Der deutsche und notabene auch der englische Kunstphilister sträubte sich gegen nichts hartnäckiger als gegen männliche Natur und Kraft, die der Vollbegriff aller Aktion ist. Wagner mußte daher den Ästheten an der Pleiße auf die Nerven gehen. Man hat es ihm lange nicht vergeben wollen, daß er ein Genie war. Noch über seinen Tod hinaus dauerte die Gehässigkeit fort.

Es ist wahr, in Leipzig sind einige Instrumentalkompositionen des damals kaum achtzehnjährigen Wagner zum allerersten Male dem Urteil des Publikums unterbreitet worden. Aber wie stand es dann um die Aufführung der Wagnerschen Opern? Die Partitur des Tannhäuser wurde 1852 vom Leipziger Theater zurückgesandt, nachdem man von der beigegebenen Anleitung des Komponisten zur Aufführung dieses Werkes Einsicht genommen hatte. Und solches geschah in derselben Stadt, die sich rühmte, durch Mendelssohn zur ersten Musikmetropole Deutschlands erhoben worden zu sein! Als der Tannhäuser ein Jahr später wirklich gegeben wurde, kam eine erbärmliche Aufführung zum Vorschein. Wer möchte es Wagner da verübeln, daß er, um einem abermaligen Attentat auf seine Kunst



64 Karl Klic Österreichische Karikatur 1876



Ein Schlaumeier der Abbé Liszt. Er umarmt Richard Wagner nur deshalb, um auch unten dessen silbernen Lorbeerkranz zu kosten und dadurch auch etwas an Ruhm abzubekommen.

65. Cham. Charivari. Paris. 1876

zu entgehen, die bei dem nachgesuchte Erlaubnis zur Aufführung des Lohengrin, die man früher ja auch hier in Leipzig für unmöglich gehalten hatte, anfänglich verweigerte! Schließlich willigte er 1854 — aus materiellen Beweggründen — zwar ein, verknüpfte ebendamit die Bedingung, daß Liszt, wenn nicht als Dirigent, so doch als Überwacher der ganzen Aufführung seine Stelle vertrete; ja dieser sollte sogar berechtigt sein, das Werk zurückzuziehen, falls sich kein günstiges Resultat erwarten ließe. Wagners Mißtrauen zu Julius Rietz, dem Dirigenten, war sehr wohl gerechtfertigt. Dieser, ein persönlicher Freund Mendelssohns, hatte natürlich für Wagners Kunst weder Sympathie noch Verständnis. Desto größer war sein Eigendünkel. Was Wunder also, daß er sich anmaßte, den Lohengrin durch am Eingriche und sinnlose Streichungen total zu verdummen! Dementsprechend fiel die Aufführung aus, bei der mehrmals „umgeschmissen" wurde, so daß Wagner sie mit Recht als das „neueste Leipziger Attentat" auf sein Kunstschaffen bezeichnen durfte. Das war aber noch nicht alles. Nach Heinrich Pincks Mitteilung übte jenes Lohengrin-Experiment noch eine andere, höchst unheilvolle Wirkung insofern aus, als ein Verleger in Berlin, der Wagners Eigentumsrecht auf die Partitur kaufen wollte, von der Ausführung seines Vorhabens abgeschreckt wurde. Neun Jahre später begegnen wir Wagner zum ersten Male in seiner Vaterstadt. Er gab ein Konzert. Aber noch immer herrschten die Mendelssohnianer und das Leipziger Musikpublikum zog es vor, durch Abwesenheit zu glänzen! So schmählich lohnte die Heimat den unendlich hohen Genuß, welchen ihr einer ihrer größten Söhne mit seinen unsterblichen Schöpfungen in verschwenderischer Reichtumsfülle kredenzte! Mit welcher Verbitterung im Herzen Wagner wohl damals weitergezogen sein mochte, läßt sich ermessen, wenn wir erfahren, daß er zusehen mußte, wie seine Opern die Kassen des Stadttheaters füllten, ohne daß ihm selber ein Groschen an Tantiemen zugefallen wäre. In verschiedenen Briefen an Angelo Neumann beklagt er sich darüber, daß keinem von allen Bühnen „einzig das Leipziger Theater nicht zu einer gerechten Behandlung seinen Interessen zu gewinnen" gewesen sei, so schreibt er am 10. Januar 1881:

Ich mußte es als eine große Ungerechtigkeit oder mindestens Unbilligkeit ansehen, daß das einzige Theater meiner Geburtsstadt, als in neuerer Zeit infolge einer verbesserten Gesetzgebung hierfür Veranlassung gegeben war, sich weigerte, für meine, nun seit über ein halbes Jahrhundert seine Kassen füllenden früheren Opern eine pekuniäre Vergünstigung mir zugestehen

zu wollen. In einer Zeit, wo ich, aus Deutschland verbannt, nur froh war, überhaupt für meine Opern etwas, nämlich ein klägliches sogenanntes Honorar zu bekommen, habe ich auch an diesen oder jenen damaligen Direktor des Leipziger Theaters z. B. „Tannhäuser", „Lohengrin" usw. für — ich glaube — 20 Louisdor verkauft.

Aber auch die alte Zopf in musikkünstlerischen Dingen war dem Philistertum an der Pleiße hängen geblieben. Das mußte die neue Direktion August Förster — Angelo Neumann des Stadttheaters noch 1876 und in der Folgezeit manchmal erfahren.

„Als es in Leipzig bekannt wurde" — schreibt Neumann —, „daß ich beabsichtige, meine Tätigkeit als Operndirektor mit ‚Lohengrin' zu eröffnen, da wurden sogar von Förster herum warnende Stimmen laut, dies ja unter keinen Umständen zu wagen. Unsere Kräfte, obwohl dem Publikum noch fremd, wurden von vornherein als ganz ungenügend hingestellt, desgleichen die Inszenierung. Und nun gar der neue Dirigent — Joseph Sucher — von dem kein Mensch etwas wußte. Ohne Gustav Schmidt, den bisherigen ersten Kapellmeister, so hieß es, würde keine Opernvorstellung in Leipzig mit Erfolg gegeben werden können. ... Unterdessen kam der Tag der Aufführung (3. Juli) heran. ‚Anonym und nicht anonym' war der Direktion versichert worden, ‚daß es wirklich eine Schlacht werden sollte: zweihundert Pfeifer, hieß es, seien vorbereitet, uns zu empfangen. ... Leipzig war damals die klassische Stadt der Theaterskandale, und Gourmands solcher Ereignisse erwarteten diesmal einen ganz besonderen Schmaus. Eine fieberhafte Spannung teilte sich dem Publikum bis zum Giebel des Hauses mit, und ein gewisses Fluidum lag in der Luft, das wir Theaterleute kennen und das uns anzeigt: heute geschieht etwas. Manche witterten schon Blut: die Namen der unglücklichen Opfer schwirrten sozusagen in der Luft: die Künstler, ja selbst das mit Recht vielgerühmte Orchester sollte unter dem neuen Kapellmeister seiner Aufgabe in keiner Weise entsprechen. Vor allem aber sollte der Operndirektor und sein junger Dirigent unter dem Wutgeheul der Menge zerrissen und dem Publikum in Fetzen zugeworfen werden."



Der Zukunfts-Wagner
(H. Gill, Eclipse, 18 ...)

Nun, es kam nicht dazu: denn dank einer pompösen Aufführung des Lohengrin wurden die als Saulusse verschrienen Leipziger urplötzlich in Paulusse verwandelt. Wohl waren die Gegner Wagners noch oft dabei

der Direktion „zur Bezt zu stellen", aber „jedesmal waren sie es, die zu Falle kamen". Tolramund Mendelssohnscher Musikgeist verhauchte in alle Winde ...

* * *

7. Abermals in Paris. — Prometheus! War es Wagner nicht! Wer war je stärker! Welcher Künstler litt mehr! Man nenne einen! Zehn Jahre schwersten Exils waren über sein Haupt gezogen. Unsterbliche Künstlertaten standen vollendet da, andere reiften ihren Fruchtzeugen entgegen. Diesen nur seines Wesens heiligster Tiefe geborenen Werken mußte Wagner den Weg zum Herzen des Volkes bahnen. Aber wie weit noch das Ziel! Fast vergeblich hatte er durch erklärende Schriften zu wirken versucht. Kein Riegel klirrte. Und jene Schöpfungen, die er schon hinausgesandt hatte, solang er selber die Luft der deutschen Heimat atmen gedurft, sie bettelten, bestahl ihrer ganzen Schönheit von plumpen Händen entkleidet, vor geschlossenen Türen. Wie oft er seine Stimme erhob, eindringlich, verkrustete Seelen bewegend, kampflich, dumpfe Geister erweckend, grollend zornsprühend — er durfte ja nicht selber sein Wegbereiter sein. Aber gerade seine persönliche Einwirkung wäre notwendig gewesen, um die Aufführung seiner Werke in dem ihm eigenen Geiste durchzusetzen. Jetzt als Verbannter war ihm diese Hoffnung genommen; er mußte in ohnmächtigem Grimm geschehen lassen, daß seine Kunst prostituiert und verhöhnt wurde. Unter dieser Prostituierung litt Wagner furchtbarer als unter den Leiden seiner Flüchtlingsleben. Seine Seele lechzte förmlich nach Musik. Deutschland war ihm doch aber verschlossen! Was Wunder also, wenn er wieder nach Paris hinblickte! Vor zwanzig Jahren hatte ihn freilich an der Seine nur Not und Kümmernis geblüht. Jetzt aber würde das anders sein. Dem Schöpfer des Rienzi, Fliegenden Holländer, Tannhäuser, Rheingold, Tristan und der Walküre würden die Pariser zweifellos ohne mit schuldigem Respekt entgegenkommen.



Wagner der Zukunftsmacher
97. Le Sifflet, 27. August 1876

Das war natürlich eine bittere Täuschung, der sich Wagner hingegeben

hatte. Kaum einige kannten seinen Namen; und frühere Freunde standen jetzt auf gegnerischer Seite. Um so bewunderungswürdiger ist Wagners Mut und Glaube.

Seit Herbst 1859 befindet er sich wieder in Paris. Irgend eines seiner Werke, am ehesten Tristan hofft er hier zur Aufführung zu bringen. Zunächst wagt er's — im Januar und Februar 1860 — mit drei Konzerten. Sie ergaben drei Lehren. Die Kritik zeigte für Wagners Musik kein Verständnis, das Publikum nahm „jedes Stück mit wahrhafter Begeisterung auf" — und das Defizit betrug über 4500 Mark. Trotzdem war der künstlerische Erfolg bedeutend gewesen. Fétis, der berühmte Musikpedant, ereiferte sich dermaßen, daß er eine große Anzahl Studierender heftig tadelte, weil sie der „Zukunftsmusik" Beifall gespendet hatten, ja er suchte sogar die Absetzung eines Professors des Konservatoriums zu betreiben, nur weil dieser Wagner in Schutz genommen. Auch zwei in Brüssel veranstaltete Konzerte lieferten einen materiellen Mißerfolg. Sonach hieß es für Wagner, sich jeder ferneren Hoffnungen auf Paris zu entschlagen.

68 Titelbild eines französischen Pamphlets gegen Richard Wagner. Von André Gill. 1875

Während er den Gedanken seiner Rückkehr in die Schweiz erwog, trat jedoch ein plötzlicher Umschwung ein. Kaiser Napoleon wünschte die Aufführung des Tannhäuser an der Großen Oper! Wie war dies Wunder geschehen? Fürstin Pauline Metternich, die Gattin des österreichischen Gesandten und Freundin der Kaiserin Eugenie, ferner Marschall Magnan, beide aufrichtige Bewunderer der Musik Wagners, hatten sich für den völlig Ahnungslosen bei Hofe eingesetzt. Daß hierdurch Kollisionen und Kabale entstehen konnten, die man ihn würde entgelten lassen, ahnte Wagner voraus. Schon im Sommer 1860 schreibt er: „In dem Hause der Gräfin Wrlewska" — Gattin des Ministers Wrlewski und Maitresse Napoleon III. — „gegen die Fürstin Metternich liegt meine größte Gefahr". Das Unternehmen war jetzt nicht mehr rückgängig zu machen, aber eher — da bereits in Angriff genommen — vom Odium politischer Interessen zu befreien und auf die Basis reiner künstlerischer Strebungen zu beschränken. Um so energischer ist Wagner dabei, die Würde seines Kunstwerks zu wahren. Er scheut weder vor scharfen Zusammenstößen mit den Sängern und Musikern, die sich in Übereinstimmung mit dem Kapellmeister wiederholentlich weigerten, seinen Intentionen zu folgen, noch fügt er sich dem auf eine Balletteinlage im zweiten Akt abzielenden Wunsch der Direktion. Eher drohte er die Partitur zurückzuziehen, als zugunsten der jeunesse dorée, die in jeder Oper an vorerwählter Stelle



Rathsel
Möbes Sulaib. Na, Sie haben auch weiter kein Glück! Da ist die letzte Verleitung in Bayreuth!

80—82 Illustrierter Bericht über die Bayreuther Festspielwoche August 1876.

Kladderadatsch, 1876

ihr Schauobjekt erwartete und meist nur diesem anzuwohnen pflegte seinen Tannhäuser zu prostituieren. Dagegen komponierte er die erste Szene — das Bacchanal — ganz neu. Hierdurch verschärften sich natürlich die an die mitwirkenden Künstler gestellten Anforderungen. Es kam infolge des Unternommenen zu scharfen Rencontres. Wagner blieb unerbittlich konsequent.

Endlich, nach 164 Proben ging das Werk am 13 März 1861 erstmalig in Szene. Ein denkwürdiger Schlachttag! Wagner allein gegen mehr als eine Verschwörung! Die gouvernementale Presse hatte ihn als roten Republikaner verschrien. Die übergroße Clique der Meyerbeerianer stand bereit, ihren Abgott zu rächen, weil Wagner an seinem Thronsitz zu rütteln gewagt. Schon vorher hatte man die Sänger mit der Ankündigung, daß der Durchfall des Tannhäuser unerläßlich sein werde, systematisch zu entmutigen versucht, und die organisierte Theaterclaque brannte förmlich darauf, an Wagner das Mütchen zu kühlen, weil er ihre Unterdrückung gefordert hatte. Indes würden derlei Bedrohlichkeiten ziemlich belanglos gewesen sein, wenn nicht die antibonapartistische Partei zu fürchten geblieben wäre. Sie befehdete prinzipiell alles, was vom Hofe ausging, in diesem Falle wurde sie also auch gegen die Protektion Wagners zu Felde ziehen. Der Anstarm kam aber von einer ganz anderen Seite her. Und das war der Jockey-Klub, eine sportliche Vereinigung junger leichtlebiger Aristokraten, die kaum irgendwelche politischen, dafür aber um so rücksichtsloser ihre persönlichen Interessen verfolgten. Ihnen gehörten nicht bloß die Theaterlogen, sondern auch das Corps de Ballet. Eine Oper ohne Ballett im zweiten Akt hatte für sie gar keinen sinnlichen Reiz. Bei dem Ballett begann mit dem endgültigen Kunstanschauung. Sie waren es gewohnt, während des ersten Aktes mit ihren leichtfüßigen Maitressen zu soupieren, um sie dann im gesteiften Gazeröckchen auf der Bühne kan-



Da kreisen Sie die Theater! Bei der Hitze und dem Staub und keine Bratspiel! Das ist wenigstens einen Wagenburger.

79

kanceres zu sehen . . . Wie nun, wenn Wagners Tannhauser wirklich ausgehaft in die Große Oper einzöge und alles verbliebe! Dann wäre vorläufig mit dem Ballett vorbei. Das mochten aber die Abonnenten um keinen Preis verantworten. Und darum hieß fortan ihre Parole: Wagner à bas! Tannhäuser hinaus!

Bei der ersten Vorstellung gelang dieser Streich allerdings noch nicht. Desto bessere Vorbereitungen waren hierfür zum 18. März anläßlich der nächsten Wiederholung getroffen worden. Während des zweiten Aktes nahmen sämtliche Jockeisten nebst ihren bezahlten Helfershelfern ausgerüstet mit kleinen Pfeifen ihre Plätze ein.


[illegible]

71

Alsbald begann nun ein furchtbarer Spektakel, der in gesteigerter Heftigkeit bis zum Schlusse der Vorstellung anhielt. Gegen ihn vermochten weder die Beifallssalven des unabhängigen Publikums noch selbst die Anwesenheit des kaiserlichen Hofes etwas einzurichten; ja man insultierte sogar die Sänger und einzelne Zuhörer . . . Bei der dritten und vorsichtigerweise auf einen Sonntag verlegten Vorstellung (24. März) ereigneten sich aber noch weitere Szenen. Wagner zog nunmehr sein Werk endgültig zurück — trotzdem Tausende ihre Unzufriedenheit darüber offen aussprachen und trotzdem ein Protest gegen die Handlungsweise des Jockeiklubs, die von bedeutenden Schriftstellern als eine „nationale Schmach" bezeichnet worden war, in Umlauf gesetzt und schnell von zahlreichen Musikern, Künstlern und Literaten unterschrieben wurde . . . Aus den leeren Händen jener „Aristokraten" — Jules Janin, der gefürchtete Kritiker des Journal des Débats schlug damals für sie ein neues Wappen vor: Un sifflet sur champ de gueules hurlantes et pour exergue: Asinus ad lyram — empfing die Pariser Presse das klägliche Geschäft des vermeintlichen Guillotineurs. Daß sie dabei weniger Eifer an den Tag gelegt hätte als nachher ihre deutsche Kollegen — wer möchte es glauben? M. Jullien, einer der geachtetsten Kritiker in jenen Tagen, äußert sich über das Verhalten der Zeitungen zur Tannhäuser-Affäre folgendermaßen: „Sie überboten sich förmlich in Schmähungen, sie hielten ein wahres Turnier der Unwissenheit ab und bewarfen den Kompo-


[illegible]

9*



[illegible]

nisten und sein Werk noch wochenlang mit Schmutz nachdem er Paris verlassen hatte.

Unter allen kritischen Gegnern tat sich gerade Hector Berlioz hervor, derselbe Berlioz, welchen wir bei uns durch ständige Aufführung seiner Werke als den genialsten Musiker Frankreichs verehren, und der obendrein dem edelsten Bemühen Franz Liszts und Richard Wagners seine erste grundlegende Berühmtheit in Deutschland verdankte. Damals hatte sich Wagner seiner Freundschaft zu erfreuen gehabt, nun behandelte er diesen mit Mißtrauen und Gehässigkeit. Schon in den Kritiken über Wagners Konzerte trat sein gegnerischer Flankenangriff zutage. Aber angesichts der Tannhäuser-Aufführungen verwandelte sich seine Eifersucht in Bosheit und Tücke. Das erfahren wir aus mehreren seiner Privatbriefe. Da heißt es:

„Wagner macht Ziegenböcke aus den Sängern, dem Orchester und dem Chor der Großen Oper. Die letzte Massenprobe war, wie mir gesagt wird, scheußlich und endete erst um ein Uhr Morgens. . . . Jeder, den ich treffe, ist wütend; der Minister kam neulich in hellem Zorn aus einer Probe . . . Wagner ist augenscheinlich ein Narr . . . Ich laß d'Ortigue meine Kritik schreiben; ich ziehe es vor, durch mein Stillschweigen Protest einzulegen, bin aber bereit, später zu reden, wenn ich dazu gedrängt werde." — Nach der ersten Vorstellung schreibt er an Hübsarch als wahrheitsliebend: „Welche Lachsalven! Der Pariser(!!) zeigte sich heute in einem ganz neuen Lichte; er lachte über den schlechten musikalischen Stil, über die Bocksprünge eines burlesken Orchesters, er lachte über die Naivitäten einer Hoboe . . . Was die Scheußlichkeiten anbetrifft, so wurden sie ausgepfiffen." — Nach der zweiten Vorstellung frohlockt er: „Schlechter als die erste. Das Publikum lachte nicht mehr, es war wütend, es zischte genug, um die ganze Vorstellung unmöglich zu machen, trotzdem der Kaiser und die Kaiserin zugegen waren. . . . Als Wagner die Treppe hinunterging, wurde er öffentlich wie ein Lump, ein unverschämter Mensch und ein Narr behandelt. Was mich anbetrifft, so bin ich grausam gerächt."

Lenz. Was halten Sie?
Wittin. Ich halte gar nichts. Will die Gesellschaft zu mir kom[illegible] Sie [illegible]!
Lenz. Ge[illegible] Sie haben Sie mit 1 Mark zu zahlen.

Daß Wagner nebst seiner Frau desgleichen auch die Fürstin Metternich geblüht insultiert wurden, entspricht allerdings Tatsachen. Unwahr ist aber, daß das Publikum über

des Tannhäuser „wütend" gewesen sei. Seine Entrüstung kehrte sich gegen den Zynismus jener ‚Idée Prasser' und ihrer Mitlinge, die während der letzten Vorstellung nur mit knapper Not einer derben Züchtigung entgingen.

Übrigens zeigte sich bei all den Vorgängen das deutsche Bürgertum wieder einmal in hellster Glorie. Nicht genug, daß viele in Paris lebende Landsleute mit dem Jockeiklub gemeinsame Sache gemacht hatten, mußte es auch ein Deutscher — Albert Wolff — sein, der von nun an im Figaro Richard Wagner bis über seinen Tod hinaus in schmählichster Weise verunglimpfte. Daheim aber freuten sich die Kunstbanausen und Philister mit ihren gleichfalls gesinnungswackeren Preßorganen, welche — wie das „Frankfurter Konversationsblatt" damals indigniert schrieb — „nichts Eiligeres zu tun hatten, als über den Fall des Werkes eines Deutschen in Paris Jubellieder voll offenen und versteckten Hohnes, voll hohlster Tiraden anzustimmen."

[illegible]

75

Eins stand unbedingt fest: Wagner war — neben Garibaldi, dem kühnen Condottiere in Italien — der leidenschaftlich meistumstrittenste Mann jener Tage. Hätte nicht schon längst in Frankreich die zeichnerische Satire ihre soziale wie künstlerische Bedeutung, ja sogar in Daumier ihren klassischen Ausdruck besessen, sie wäre jetzt erfunden worden. Man wird das verstehen, sobald man sich einen Rundblick über die Unzahl der gegen Wagner gerichteten Zerrbilder verschafft, die die sündhaft verführerische Lutetia Parisiorum während eines Zeitraums von drei Dezennien aus ihrem unerschöpflich fruchtbaren Schoße geboren hat. Diesmal freilich hatte die sonst so stürmisch Lebendige doch ein wenig geschlafen, wenn sie wähnte, daß das gleiche Mittel, dessen sich Daumier im Kampfe gegen eine innerlich leere Epigonenkunst als Hieb- und Stoßdegens bediente, nun auch im Guerillafeldzug gegen Wagner recht und billig sei. Damals galt es eine von unschöpferischen, nichtsdestoweniger autoritären Pseudo-



[illegible]

76



Rheingold

77

greifen einen unmittelbaren und kräftiger pulsierenden Gegenwartsleben als Orakel vorgesetzte Mumie mit prasselnden Witzraketen zu verpuffen. Jetzt, bei Wagner war das ganz etwas anderes. Da pochte ein landfremder Streiter der aber, Jung Siegfried gleich, nicht das Fürchten gelernt, mit selbstgeschmiedetem Schwert ans Tor einer unfruchtbaren Musikepoche und fragte erst gar nicht lange, ob ihm der Einlaß gnädigst gewährt sei. Mutter Lutetia, allzu unsanft aus ihrem Schlummer aufgerüttelt, schüttelte unwirsch die schwarzen Sturmlocken und beschwor ihre Satirgeister, den Eindringling abzustechen. Doch der war kein schwächliches Epigone, kein „Zufallskomponist", wie man geglaubt hatte, sondern eine gewaltige Schöpferpersönlichkeit, in der sich das Ragnarök der greisenhaften Kunstwelt ohne jener Zeitwende mit dem Anfang einer in Zukunft wohltätig herrschenden allkünstlerischen Kultur zugleich ankündigte und vollendete. La France hatte den Moment übersehen. Sie gab sich der holden Täuschung hin, als trüge sie die phrygische Mütze auf dem ungelichteten Ringelhaar und erwöge kommunistische Umsturzideen im Hirn — während Monsieur „Vagner" als ein aus dem erzreaktionärsten aller Länder, nämlich aus Preußen herübergewehter Narr behandelt wurde, dem die Pickelhaube zum Schädel hineingewachsen sei.... Gerade der umgekehrte Fall traf zu. Dem Pariser Kunsttum hing ein dicker Philisterzopf im Nacken und saß eine baumwollene Zipfelhaube von sehr konservativem Aussehen tief auf beiden Ohren. So kam es, daß an der Seine Wagners sturmläutender Alarmruf mißverstanden und durch wildes pamphletistisches Gassengeschrei zu übertäuben versucht wurde.



Siegfried

78

Aber es erklärt sich auch, warum der kurze satirische Feldzug Daumiers gegen die Epigonen der klassischen Malerei eine große Tat bedeutet, während das inhaltschwere Kapitel Wagner in der Pariser Karikatur für unsere Nachbarn jenseits der Vogesen eine völlige Niederlage darstellt. Trotzdem hieße es die Geschichte der Karikatur in Frankreich ihres eigenartigsten Duftes berauben, wenn man ihr das Kapitel Wagner entzöge, denn nicht häufig hat ein einzelner Künstler so viel Aufruhr gegen sich entfacht als der deutsche Meister. Ja, es läßt sich wohl sagen, daß vielleicht in keinem zweiten Falle ein solcher Reichtum, eine solche Fülle an Variationen, eine solch zähe Ausdauer verschwendet worden sei als eben hier

Als Wagner diesmal den Pariser Boden betrat, repräsentierte sich in ihm bereits eine in Deutschland und England aufs schärfste befehdete Macht, die trotz aller Manöver des Verdunkelns und Verkleinerns immer nachhaltiger hervordrang, in immer hellerem Glanze erstrahlte. Daß dem breitschichtigen Publikum von Paris diese Tatsache bewußt gewesen sei, hat wenig Wahrscheinlichkeit für sich; aber im Kreise der Musikkünstler und Fachgelehrten mußte man über Wagner wenigstens einigermaßen unterrichtet sein. Das wird auch gleich offenbar aus der Haltung, die die Kritik bei seinen drei Konzerten im Januar und Februar 1860 beobachtete.

Kurz darauf, nämlich anfangs März und anfangs April, erschienen im Charivari die ersten Wagner-Karikaturen von der Hand des hervorragenden Groteskzeichners Cham, dessen eigentlicher Name Amedée de Noé war. Die Annahme und skandalöse Aufführung des Tannhäuser an der Großen Oper trieb dann die Karikaturen dutzendfach hervor, und aus jenen Tagen sind ihrer vielleicht Legionen geworden. Das kann nicht wundernehmen, denn selten hat ein Ausländer so intensiv den tiefsten Nerv des französischen Nationalcharakters in leidenschaftliche Schwingung versetzt als gerade Wagner. Man bäumte sich gegen sein Genie förmlich hoch, schrie und tobte, weil es ein übertriebener Eigendünkel nicht leiden mochte, daß das Heil der Musikkultur von einem Deutschen komme. Je unwiderstehlicher der geheimnisvolle Schönheitszauber seiner Tonwerke auf die Gemüter einwirkte, desto schärfere Angriffs- und Verteidigungsmittel wurden ausgeklügelt. Sie geben zugleich eine Skala ab für den „Wetterstand" der Nervenstränge. Man bekommt den Eindruck von ungesunder Erhitzung und Aufpeitschung, ob es sich nun um journalistische Pamphlete oder um karikaturistische Bildzeichnungen handelt. Aber aller Neid und Haß, wie giftig er sich auch gebärdet, ist doch nicht frei von großer Bewunderung und ritterlicher Behandlung des Gegners. Wagner als Mensch in seinem Privatleben bleibt vollkommen unangetastet.[1] Lediglich der Künstler wird aufs Korn genommen, und zwar unter kriegerischen Vorstellungen. Ein leichter Revanchepolitik spielt natürlich auch hinein; sie durchbricht aber selten die Grenzen des Anstandes.









So viel über die rein formelle Seite der Pariser Karikaturen.

In gegenständlicher Hinsicht ist im Eroberungskriege des Wagnerschen Kunstwerks auf französischem Boden kaum eine Lücke offen gelassen. Der Dichter-Komponist selbst wird buchstäblich ab ovo präsentiert. Eine Miniaturgroteske zeigt ihn nämlich aus dem Ei kriechend. Und da sich das Geniе frühzeitig anzukündigen pflegt, so wundern wir uns nicht, wenn Klein-Wagner sofort als Notenjongleur und Gymnastiker debütiert. Hiermit ist bereits die Linie gekennzeichnet, auf der sich die Rotten des karikaturistischen Plänkler zuges gegen Wagner bewegen sollten. Zunächst sehen wir diesen im Habit eines mittelalterlichen Troubadours sein Fernglas auf Paris richten. Der Aussichten scheinen Erfolg zu versprechen, denn auf einem anderen Bildchen eilt Wagner, auf dem Schädel eine Pickelhaube, bereits mit einem an einer Stange befestigten Riesenplakat „Tannhäuser" schweißtriefend der Stadt entgegen. Die Folgen seines Einzuges sind unheimlich. Über den Straßen und Häusern schwebend, läßt er einen Platzregen von Musiknoten auf die Passanten herniederprasseln, die sich unten dicht gedrängt mit ihren aufgespannten Parasols zu schützen suchen. Bald ist tout Paris verrückt hinter Wagner her. Es gibt einen korybantischen Aufzug. Vorn an der Tete von Polinsten hochgehalten, schlägt Wagner mit zwei Kasserollen in beiden Händen den Takt. Lorbeerkranzträger und viel Volk bilden die Nachhut. Weh einem Unbeteiligten, so er sich beifallen ließe, Vive la musique française zu rufen! Ihm wird von robusten Schutzmannsfäusten absolutement der Zylinder eingetrieben. Auf derselben Karikatur begegnen wir auch Richard Wagners meistverhaßtem Rivalen, Hector Berlioz. Kopfhängerisch, beide Hände in den Hosentaschen, steht er da, trotzig grollend und — einsam. (Bild 178) Oder Wagner schleudert Fauchon schlagend einen Sprühregen von Musikkartätschen unter die Pariser. Oder er schreckt sie als fliegender Hund, oder er läuft als ruppiger Köter durch die Straßen, am Schwanz eine scheppernde Kasserolle nachschleppend. (Bild 173—176) Und schließlich bricht der geschlagene Meister bewußtlos von Liszt empfangen.

Wie! Er der Besiegte! Solches wähnten doch nur die kurzsichtigsten seiner Widersacher. In Wahrheit war für sein Kunstideal eine große Bresche gelegt, die Blüte der edelsten, freiesten Geister Frankreichs hatte bewundernd ihm sich zugeneigt — kurz, ob man wollte oder nicht wollte, man war gezwungen Wagner fürderhin Aufmerksamkeit zu schenken. Und daß man das tat, bezeugen die Stimmen mißvergnügter Obskuranten am Strand der Seine, zeugen die satirzeichnerischen Vermerke der Pariser Witzblätter vom Ausklang der sechziger Jahre ab.



81. Richard Wagner im „Ring des Nibelungen". 1876

Nicht lange nach den Tannhäuser-Skandalen war Richard Wagner in dem unerschrockenen Orchesterdirigenten Jules Pasdeloup ein begeisterter

Aus Bayreuth.



Aeschylus und Shakespeare und Horgan, die beiden einzigen Schriftsteller, welche Wagner an die Seite gesetzt werden können, machen im wechselnden Sinne dem Meister ihre Aufwartung.

92. Berliner Ulk. 1876

Wagnerverehrer entstanden. Als dieser 1868/69 Direktor des Théâtre lyrique war, veranstaltete er sogar elf Aufführungen des Rienzi — trotz aller Anfeindungen, die ihm erblühten. Aus jener Zeit stammt die hier abbildlich gegebene Apotheose: Madame Judith Gaultier, eine große Verehrerin der Wagnerschen Musik, setzt Pasdeloup den wohlverdienten Lorbeerkranz aufs Haupt (Bild 57). Dem letzten Tribunen folgte damals unmittelbar eine Parodie „Rien" — die einzige übrigens, zu welcher das Werk satirischen Anreiz gegeben haben dürfte. —

Unterdessen entbrennt in Deutschland der Vernichtungskampf gegen den Schöpfer der „Zukunftsmusik". Natürlich greift auch die Pariser Kritik dies Thema auf, und die Karikatur spinnt den Faden weiter. Wie? das lehrt jene Bildsatire, die ein Konzert mit Zukunftsmusikinstrumenten — darunter Bullkanonen, Riesenposaunen, Triangeln, ja sogar eine Katzenskala — veranschaulicht (Bild 63). Um diesen infernalischen Donnerspektakel fassen zu können, sind größere Gehörkanäle erforderlich. Sie müssen geschaffen werden. Gill, der Zeichner vom Wochenblatt „L'Eclipse", zeigt uns Richard Wagner bei dieser Arbeit. In einer Ohrmuschel hockt er mit Notenstichel und Hammer fleißig daran (Beilage). Dann kam das Jahr 1870 mit Krieg und Niederlagen für Frankreich. Da hielt es Wagner für angezeigt, nun seinerseits den Chauvinisten heimzuleuchten. Hatte er

10



Richard Wagner läßt seine Zukunftsmusik auf die empfindlichen Nerven John Bulls wirken.

43. Puck'sche London, 1877

schon zwei Jahre zuvor in einem etwas konfusen Essay über „Deutsche Kunst und deutsche Politik" die Franzosen, namentlich Gounod, den Komponisten des Faust, mehrfach empfindlich gekränkt, so versetzte er ihnen jetzt, als die deutschen Truppen vor Paris aufzurücken begannen, mit einer Posse, in der Victor Hugo, Jules Favre, Ferry, Simon, Gambetta, Offenbach usw. handelnd auftreten, neuerdings einen Rippenstoß. Dafür spottete das der Zensur entzogene „L'Eclipse" als Generalissimus der deutschen Truppen (Bild 61) und. Indem zog die Veröffentlichung jenes Pamphlets, dessen Eingebung laut einem anderen Witzbold vom Teufel stammte, doch weit ernstere Folgen nach sich. Wagner war auf einmal politisch anrüchig geworden, man erblickte nunmehr in ihm den erklärten Feind der Franzosen. Dieser Umschlag kam den Chauvinisten an der Seine sehr gelegen, und ihrem hetzerischen Revanchegeschrei hatte Wagner es zu danken, daß seitdem noch zwei Dezennien verstreichen sollten, bevor eins seiner Tonwerke in Paris zu wurzeln vermochte.

Ja, als Angelo Neumann 1881 im Spätherbst das Wagnis versuchen wollte, im Théâtre des nations eine deutsche Aufführung des Lohengrin zu veranstalten, wurde er doch gezwungen, davon abzustehen. In seinen höchst interessanten „Erinnerungen an Richard Wagner" (Leipzig 1907) berichtet er, daß die Hetze der chauvinistischen Blätter bedrohlich war. „Manche Journale brachten sogar Auszüge und Übersetzungen aus Richard Wagners ‚Lustspiel in antiker Manier', der köstlichen ‚Kapitulation'." Der österreichische Botschafter Graf Beust riet sofort ab: „Lieber Freund, ich halte dieses Unternehmen für äußerst gefahrvoll, ja ich glaube, die Franzosen werden Ihnen das Theater demolieren." Und der deutsche Gesandte Fürst Hohenlohe, obwohl zuerst Feuer und Flamme, hatte es dann doch für ratsam gehalten, an Ludwig II. nach München zu depeschieren: „Der Urlaub für das Voglsche Ehepaar möge nicht genehmigt werden, da man befürchten müsse, das Theater würde während der Aufführung gestürmt werden und das Leben der deutschen Künstler bedroht sein."

Mittlerweile waren übrigens die Pariser Witzblätter nicht müßig gewesen, Wagner zu verspotten. Als „Tetralogie" schlägt er eifrig Tamtam mit Kochgeschirren. Ein Affe (Lamoureux!) kredenzt ihm dann eine Flasche „Cidrelunger" (Bild 66). Ein absonderliches Denkmal wird dem toten Meister namens aller seiner Gegner von Eugène Cottin gesetzt. Diese Karikatur-Affiche sollte ein Protest sein gegen die von Kapellmeister M. Lamoureux 1887 im Edentheater beabsichtigte Aufführung des Lohengrin (Bild 165). Hierher gehört

auch eine von J. Blass für Le Triboulet gefertigte Karikatur auf die antiwagnerische Manifestation der „Sandwichs de la Revanche" einer Rotte von „Straßenbellern". (Bild 169.)

Noch einmal suchte eine Schlammwelle chauvinistischen Geifers empor. Es war im Jahre 1891 anläßlich der Aufführung des Lohengrin. Die abenteuerlichsten Revanchegelüste wurden flügge und schwirrten als wutsschnaubende Stechfliegen aus den Zeitungen auf. Ihrer suggestiven Wirkung auf die radaulustigen Elemente der Pariser Bevölkerung konnte man sicher sein. Und gerade an diese wenden sich einige der hier zur Ansicht gebrachten Karikaturen von J. Blass in Le Triboulet. Eine darunter enthält sozusagen die Anstiftung zu einem Bombardement mit faulem Küchengemüse und Hausschlüsseln. (Bild 173.) Dem allem gegenüber mußte das Publikum auf der Hut sein, und so fand denn die Premiere des Lohengrin am 16. September 1891 tatsächlich unter polizeilichem Schutze statt. „Lohé... Hengrin à l'Opéra" von J. Blass in Le Triboulet ist eine diesbezügliche Verulkung, mit einer deutlich auf Verpreußung der Pariser Polizei hinzielenden — Pickelhaubenspitze. (Bild 181.) Tags darauf brachte der „Figaro" eine Beschreibung der Vorkehrungen, welche die Behörde getroffen hatte, um beiläufig 20 000 Menschen in Schach zu halten, die angeblich beabsichtigten, durch eine Demonstration gegen die Aufführung des Schwanenritters zu protestieren. „In der Menge" — heißt es dort weiter — „befand sich ein altes Weib, allen Habitués der Boulevards wohlbekannt, die in dem Gedränge zu Boden geworfen wurde. Als man sie aufgehoben hatte, fragte sie ganz erstaunt: Was ist denn eigentlich hier los?!" Und der Verfasser des Artikels im Figaro ruft aus: „Hier wurde ein Mensch



44. Der Walkürenritt. Puck. Leipzig. 1870

10*

gefunden, die nicht wußte, wer Wagner war (En voilà une qui ne connaît pas Wagner)[10]. In der Tat, wer vielleicht vom Komponisten bisher kaum eine blasse Ahnung besessen hatte, wußte sicher doch schon längst, daß Wagner vor 21 Jahren jene die Begeisterung der Nationalverteidigung verspottende — „Kapitulation" geschrieben!

Jetzt aber ließ sich das sehnsüchtige Verlangen nach seinen Musikdramen durch keinerlei nationalistische Vorbehalte und Erwägungen mehr zurückdrängen. Der Lohengrin ging innerhalb Jahresfrist 31 mal in Szene. Jede Aufführung war ein überwältigender Sieg der deutschen Kunst, in deren begeisterter Anerkennung sich Paris und Frankreich die höchste Ehre gab. Das Gezeter der Revanchepartei wirkte nachgerade komisch und verfiel nun selbst der Verspottung.

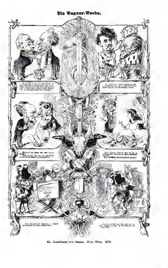
Jetzt, als Wagners Sache für alle Zeit so gut wie entschieden war, verblieb der Karikatur bestenfalls noch der zweifelhafte Triumph, ihr Werk „zu vollenden", mit einem Distelkranze zu krönen, indem sie einerseits den splitternackt monumentalisierten Dichter-Komponisten mit einer zu Häupten emporgehaltenen Säge (Bild 185) verhöhnte, oder ihm voll grimmiger Selbstironie göttliche Hoheitsrechte verlieh, und indem sie andererseits einige seiner Pariser künstlerischen Anhänger, insbesondere M. Lamoureux, vom Wagner-Hund und „Affen" zum Wagner-Propheten hinaufläuterte. .... Indes kein Mittel wollte mehr gegen die „Wagnéromanie" helfen. Das Fiasko der Feinde war seit den Riesenerfolgen des Lohengrin und der Walküre besiegelt. Schon im November 1893 prophezeite Emile Zola die stetig wachsende Bedeutung Wagners, und er schloß mit der verständigen Mahnung: „Seinen glänzenden Sieg müssen wir akzeptieren und uns zu Nutze machen." Beides ist geschehen. Heute bedeutet Paris für Frankreich ungefähr, was Bayreuth für uns und alle Welt bedeutet.

* * *

Reichsdeutsche und Wiener Witzblätter hatten natürlich alle Vorgänge, die sich dort abspielten, emsig verfolgt. Diese Karikaturen mit ihrem Stich ins Politische nehmen bereits des deutschen Moniteur Partei und sind also nicht so sehr ein Echo der künstlerischen Geschmackswandlung an der Seine, als sichtbare Beweise für Wagners Siege daheim. Wenn noch 1882 in der von Angelo Neumann vergeblich angestrebten Annäherung des „trojanischen Schwanes" eine „Kriegslist" der Deutschen erspäht wird, so offenbart 1887 schon der gallische Hahn eine heimlich genährte Neigung, den Gralsritter vom Rhein zur Seine herüberzulocken. Zwar sind 1891 die Chauvinisten noch eifrig am Werke, aber sie werden da schon in Möpse verwandelt, die den Mond (Wagner) anbellen (Berliner „Lustige Blätter"). Zwar verrät der Wiener „Kikeriki", daß Lohengrin den Franzosen als Russe, oder wenigstens doch auf einem Eisbär reitend („Figaro") willkommener gewesen wäre. Dennoch streckte „Madame Revanche" beugst die Waffen. Es überrascht deshalb nicht mehr, La France und den deutschen Schwanenritter als frohbeglücktes Pärchen beisammen zu sehen. Wagners so wundermächtige Liebe verströmende Musik hat das trauliche Bündnis gestiftet. Trotz alledem!

* * *

Die Wagner-Woche.



85. Gezeichnet von Graetz. Floh, Wien. 1876

8. Am Themsestrand. Bevor Wagner 1855 von Zürich nach London ging, um hier zufolge einer Einladung vier Monate hindurch die Konzerte der alten Philharmonie zu dirigieren, war er den Engländern nahezu unbekannt geblieben. Jetzt aber sprang ihn die Presse sofort mit einer Feindseligkeit und Bosheit an, als gälte es, einen gefährlichen Strandräuber unschädlich zu machen...

Wie hatte es Wagner aber auch wagen dürfen, den musikalischen Abgott der höheren Gesellschaft Londons anzugreifen! So lächerlich dieser Mendelssohnkultus, so grimmig borniert die Zunftkritik, und so schamlos die Hetze gegen Wagner. Wenn die „Times", als Chorführerin ihrer gleich prüden und gleich scheinheiligen Schwestern, den „politisch verrufenen, steckbrieflich verfolgten Hochverräter" mit gemeinstem Schmutze bewarfen, so wurde dadurch nur der Beweis erbracht, daß man von dem gewaltigen Kunstrevolutionär keine blasse Ahnung hatte. Und so verhielt es sich in der Tat. Erschien der Kritik Lohengrin als eine „zusammenhangende Masse von wertlosem Gerümpel", der Tannhäuser als „unerträglich langweilig" und der Fliegende Holländer gar als „der scheußlichste und abscheulichste von allen", so kann man sich vorstellen, was von Wagner und seiner Kunst überhaupt gehalten wurde. „Absolutes Chaos!" riefen die einen, „Exkommunizierung reiner Melodie" oder „wilde zügellose und demagogische Kakophonie!" zeterten die anderen. Ergo: „Wagner ist überhaupt gar kein Musiker!" Den niederträchtigsten aller Angriffe leistete sich aber die „Musical World", dort heißt es:

Dieser Mensch, dieser Wagner, dieser Verfasser des „Tannhäuser", des „Lohengrin" und so vieler anderer scheußlicher Dinge — und vor allem der Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer", des abscheulichsten und gräßlichsten aller seiner Produkte — dieser Prophet der „Zukunft"



30. Die Bombe, Wien 1876

Kleine Wagner-Legenden

I

Auch eine wahre Begebenheit. Der deutsche Kaiser schickt seinen Flügeladjutanten zu Wagner auf die Bühne, Se. Majestät wünsche den Meister dringend zu sprechen. Der Meister hat sich in sein Zimmer zurückgezogen mit dem strengen Wunsche: „Ich will absolut nicht gestört sein." Niemand will den Adjutanten melden. Der aber öffnet mit gut preußischer Kühnheit die heilige Pforte. „Wer untersteht sich ...?" schreit Wagner. „Der Kaiser läßt Sie bitten, sich einen Moment zu ihm in die Loge zu verfügen." „Ich bedaure, bin im Moment sehr beschäftigt." „Der Kaiser läßt dringend bitten." Und der Meister mußte mit sanfter Gewalt in die Fürstenloge transportiert werden, wo ihm der

der geboren wurde, am Spinnen mit Fliegen zu hüten, kann das Herz des Menschen nicht durch Melodie und Harmonie glücklich machen. Was bedeutet die Musik für ihn oder er für die Musik?“ Seine kläglichen Angriffe auf die reine Melodie können mit Muttermord verglichen werden.

Dessenungeachtet beschäftigte sich die englische Karikatur mit Richard Wagner doch erst 21 Jahre nachher — soweit man das eben heute noch zu kontrollieren vermag. Von 1876 datiert eine Porträtcharge Wagners als Dirigent und über seiner Eigenschaft von tödlicher Wirkung auf das Publikum (Bild 83). Zu einigen anderen Karikaturen gab seine zweite Londoner Konzertreise im Jahre 1877 Veranlassung. Sie sind auf den „Zukunftsmusiker“ gemünzt (Bild 91). Das ist etwas sonderbar, denn jenes Schlagwort hatte in Deutschland seine Wirkung verloren. Seit Beginn der Bayreuther Periode kämpften die Gegner mit anderen obwohl ebenso schartigen Waffen. Aber man wußte ja, zu welchem Zweck Wagner überall über den Kanal gekommen war. Da lag es nahe, ihn auch als einen armen Orgeldreher, der bettelnd für sein Theaterunternehmen durch die Straßen zieht, zu karikieren (Bild 83). 1882 ging ein doppelter Musikregen über die City of Themse Bevölkerung nieder. Zu gleicher Zeit gaben dort zwei deutsche Operngesellschaften Vorstellungen von Werken Wagners, nämlich Angelo Neumann und B. Pollini. Des letzteren Unternehmung verkrachte. Dagegen heimste Neumann große Erfolge ein. Aus dieser Zeit stammen einige Groteskzeichnungen im „Punch“ und in der „Musical World“ (Bild 92). Mochte die Kritik noch so giftige Ausfälle gegen Wagner richten, und mochten ihn die Karikaturisten als Zwerafahrer des Drury Lane Theaters (Bild 153) verspotten oder noch so witzige Späße auf den Tannhäuser und die Nibelungen fabrieren — das Publikum entschied sich entgegen allen Feindseligkeiten

---

Kaiser folgende historische Worte zuflüsterte: „Lieber Wagner, ich bin doch froh, daß ich nicht wie mein großer Ahnherr die Flöte blase, sonst hätten Sie mich am Ende gezwungen, in Ihrem Orchester mitzuwirken. Das wollte ich Ihnen nur gesagt haben“

Aus unserer Wigalewaje Mappe

II

Ich bin mit Ihrer Haltung im Ganzen zufrieden, lieber alter Wilhelm. Sie können Augusta schreiben, daß Worth, Gravelotte, Metz und Sedan gegen die vier Siege in Bayreuth das reine Potsdamer Manöver waren. Geben Sie nur ruhig nach Mause, mein roter Rheingoldorden wird Ihnen nachgeschickt.



8*. Die Bombe, Wien, August 1876



Jupiter von Venus begleitet übergibt im Namen des alten Olymp dem neuen Wotan seinen Donner, damit dieser hinfort die Welt betäube; unterdessen wird Frau Freia den goldenen Regen auffangen

56. Gez. v. Gillig. Floh Wien. 1876

der Presse für Wagners Kunst, wie es sich ja bereits 1853, dann 1868 anläßlich der ersten Aufführung des Lohengrin und 1877 entschieden hatte.

Längst ist nun die altehrwürdige Thomasstadt ein Hort der Musikoffenbarung des größten aller deutschen Meister. Ihm, der echt germanischem Geist und Wesen die klingende Zunge gelöst, hat sie im Herzen des Bruttovolkes weiheschöne Altäre errichtet!

* * *

6. Wien. „Eine ‚asiatische Stadt!"" So lautet Wagners Urteil, als er Wien im Todesjahr Goethes zum ersten Male flüchtig gesehen hatte. Gewiß, es herrschten „asiatische" Zustände im damaligen Österreich, denn das Volk wurde ja von Metternich autokratisch am Zügel

gehritten! Die völlige Demoralisation des Gewissens war eine notwendige Folge des drakonisch geknebelten entmenschten Geistes. Von einer wirklichen Kultur konnte da keine Rede mehr sein. Deutsche Kunst vermochte sich nicht zu entwickeln, wo das gesamte Leben, Sprache und Bildung unter latinisierten Formeln seufzte. Was speziell die Pflege der Musik anlangt, so lag sie in den Fesseln des höfischen Geschmacks — und dieser war italienisch. Karl Guhr, ein damals weit geschätzter, genialer Kapellmeister in Frankfurt a. M., äußerte sich 1844 über die Wiener Musikverhältnisse sehr bezeichnend. Die Leitung der kaiserlichen Oper am Kärntnertortheater war einem Italiener überantwortet. Vom 1. April bis Ende Juni dauerte die italienische Stagione:

„Die Musiker sind verdammt, jahraus jahrein diesen welschländischen Firlefanz herunterzuspielen, denn wir sind nur selten so glücklich, Mozartsche oder andere Kompositionen guter deutscher Meister mit unseren Tönen zu beleben. Ist die italienische Saison vorüber, so langen die Deutschen wieder mit „Norma" und der „Nachtwandlerin" an und hören am Schluß des Jahres regelmäßig mit „Puritaner" und „Montecchi" oder dergleichen auf."

Diese Zustände blieben in Permanenz. Es war deshalb auch erklärlich, daß in Wien für Wagners Tonwerke noch lange Jahre hindurch keine Stätte sich auftat. Und als 1854 mit einem Konzert der erste Versuch gewagt worden war, erfuhr Wagner durch die Kritik eine heftige Ablehnung. So schreibt Joseph Fischhof im Februar desselben Jahres, wahrscheinlich an Ferdinand Hiller in Köln:

„Es war ein höchst interessantes, wichtiges Konzert, dieses am 5. gegebene. Man hatte den Mißgriff begangen, das Wagnersche Programm in seiner sinnlichen unzüchtigen Ausdrucksweise im Publikum zu verteilen und vorhinein schon gegen eine Richtung eingenommen, die damit zu donnern beginnt, das, was die Kunst Hohes und Edles geschaffen, anzugreifen, herabzuziehen, dagegen mit der frechsten Unverschämtheit sich als Gott zu proklamieren. ... Der genialste Narr — Franz Liszt — betet wahnwitzig diesen Unsinn an und läßt durch seine Büttel Bülow, Raff und Pohl (Hoplit) überall den Ruhm desjenigen ausposaunen, den er dazu gebraucht, um bei selber Gelegenheit seine Antipathie unter die Leute zu bringen."

Franz Grillparzer, der zwar jede dramatisch-musikalische Komposition nicht vom Gesichtspunkt der Poesie, sondern der Musik betrachtet wissen will, schreibt in seinen Studien zur Ästhetik und Poetik:

„Ich habe die Ouvertüre zum 'Tannhäuser' gehört und bin entzückt. Heißt das: gegenwärtig, denn während des

Richard Wagner

Public idolâtre! Si vous voulez un ami, vous serez un ami! Mon art est encombrant, je l'admets. [illegible] Encore un coup, pensez-moi [illegible]

50. Journal amusant, 9. Sept. 1876

11

Anhörens taten mir die Ohren ziemlich weh. Ich bemerkte aber gleich, daß es sich hier nicht um ein Vergnügen für das Ohr, sondern um den Sinn und die tiefere Bedeutung handle. Über diese Bedeutung waren aber ganz ich und einige neben mir sitzende Kunstfreunde, die damals gleich mir nicht einmal den Titel des Werkes kannten, sehr im Zweifel.



Richard Wagner als Dirigent.
30. The Hornet. London. 1877

Der eine meinte, die Musik drücke den russisch-türkischen Krieg aus, wo die Posaunen und Trompeten die christlichen Chorale, den Todesmut der Russen, und das Zittern der Violinen die Furcht der Türken versinnbilde, obwohl in Wahrheit die Türken sich nicht sehr zu fürchten schienen. Ein zweiter meinte, es stelle das Weltall dar. Zwei andere dachten, der eine auf die Erschaffung, der andere auf den Untergang der Welt. Endlich gab uns ein freundlicher Mann, leider erst am Schlusse der Ouverture, das Programm des Verfassers. Nun erst waren wir im klaren und beschlossen, diese herrliche Ouverture bei keiner späteren Aufführung zu versäumen. Ein alter Herr, der hinter uns saß, meinte zwar, man sollte lieber nur das Programm lesen und die Musik gar nicht hören, um die Meinung des Tondichters ganz zu fassen; aber wer wird auf Leute achten, die hinter der Zeit zurückgeblieben sind? Es lebe der Fortschritt!"

Das ist wohl die einzige „Lebensstimme" in der damaligen Kritikwüste. Erst drei Jahre später bekamen die Wiener den Tannhäuser zu hören, aber nicht an der Hofoper, denn wie hätte hier ein Werk aufgeführt werden dürfen, in welchem der Stadt Rom und des Papstes Erwähnung geschehen war! — sondern im Thaliatheater, und zwar am 28. August 1857. Dann freilich öffnete sich auch die Hofbühne den Schöpfungen Wagners. 1858 am 19. August wurde hier Lohengrin und am 19. November 1859 Tannhäuser zum ersten Male gegeben.

Diesen letzteren hatte Johann Nestroy bereits am 31. Oktober im Carltheater seine gleichnamige „Zukunftsposse mit vergangener Musik (von Karl Binder) und gegenwärtigen Gruppierungen in drei Aufzügen" vorausgehen lassen. Und es ist charakteristisch für Wien, daß der von einem Breslauer Arzt, Dr. H. Wollheim, herrührende Studentenulk, nunmehr in die Wienerische Weinatmosphäre verpflanzt und dementsprechend sowohl textlich als musikalisch umgemodelt und erweitert, eher die 25. Aufführung erlebte, als der echte Tannhäuser.

Nestroy springt mit dem fahrenden Ritter bös um. Landgraf Purzel verstieß den ob seines Verhältnisses mit Venus, der „unterirdischen Mamsell", so lange mit einem wegen allzu großer

musikalischer Modernität landesverwiesenen Männergesangverein umherzuziehen und nicht eher wiederzukommen, bis er die Stimme verloren:

„Bei der Zukunftsmusik geht wohl ohne Zweifel
Der festeste Tenor gar bald zum Teufel.
Die Heiserkeit kriegt immer mehr Frequenz,
Erkläret endlich sich in Permanenz,
Drum spreche ich (heftig) teils in Milde (sanft) teils im Grimme,
Auf Wiedersehn, jedoch nur ohne Stimme!

Tannhäuser muß, und er geht zur Zukunftsoper:

„Man nahm mich freudig an, ob meines Atems Länge
Und meiner Lunge Kraft für derlei Art Gesänge."

Er singt sich durch Mozarts Zauberflöte, Webers Freischütz, Winters Opferfest und viele andere „Zukunftskompositionen". Wie er auch „schrie im Übermaß" — die Stimme verlor er doch nicht. Aber da wird ihm bange für seine Ohren:

„Posaunen, Bombardone, Trompeten und Tantare,
Das reißt das stärkste Trommelfell ja end lich z'samm!
Mag zürnen nur der Landgraf hierfür, wie er will,
Ich halt' es nicht mehr aus, was z'viel ist ist zuviel!
Fest entschlossen stieg' ich wieder
In das Reich der Venus nieder
Froh ertönen dort Gesänge
Und der Wonne heitere Klänge.
Hier oben ward mir mein Tenor vergällt —
So sing' ich unten in der Feenwelt!

Im Begriff dorthin zu gehen, begegnet er dem Leichenzug Elisabeths. Sie ist um ihn aus Gram gestorben. Nun packt ihn der Schmerz. Er beschließt der Geliebten in die Ahnengruft zu folgen, zieht eine Nachtmütze hervor, setzt sie auf — und stirbt auch.

Purzel und Wolfram singen:

Hier liegen sie, die beiden zarten Pflanzen!
Sie liebten sich, im einzeln, wie im ganzen!"

Wie nun aber alle Abschied nehmen, steigt Venus, ruhend auf einer von drei Nymphen getragenen Austernschale empor. Tüchtig geredet



Die Zukunftsmusik.

91 Vanity Fair London 1877

11*

von der Liebe „dieses Fräuleins" erklärt sie, gar nicht eifersüchtig zu sein. Drum:

„Erwachen mögen sie, sich zu ergötzen
Und ihre Liebe wieder fortzusetzen."

Das geschieht dann auch, und Onkel Purzel ist rasch in der angenehmen Lage, die Verlobung seiner Nichte Elisabeth mit Heinrich Tannhäuser zu verkündigen...

Wagner war, als er die lustige Travestie später einmal im Carltheater hörte, gewiß der letzte, der sich darüber gekränkt fühlte. Ganz im Gegenteil! Sie trug ja viel dazu bei, daß sein Werk und Name in Wien bekannt wurde! Und so übersandte er dem komponisten Bruder für „gutes Amüsement" eine Krawattennadel.

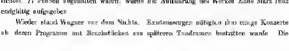


Richard Wagner
52. The Musical World, London 1877

In der Wiener Hofoper hörte Wagner auch zum erstenmal nach dreizehn Jahren wieder seine eigene Musik. Das war 1861 am 12. Mai — und Lohengrin, dem die Premiere des Fliegenden Holländer am 2. November 1860 vorangegangen war. Ihn hörte er bereits sechs Tage später. Bei diesen beiden Gelegenheiten wurde der Komponist vom Publikum sehr gefeiert. Zum ersten Male wähnte er sich von der großen Menge verstanden! War das auch eine bittere Täuschung, da bei den Wienern der Personenkultus, das leicht inflammierte Gemüt sehr oft über ein wirkliches Kunstverständnis, das man vermutet, usw zu fahren pflegen, so begreifen wir es doch, wenn Wagner, nach der Pariser niederdrückenden Tannhäuser-Affäre, sich um so rückhaltloser dem Glauben hingab, daß er nun endlich hier den Ankergrund für sein Kunstideal gefunden habe. Es schien auch so zu sein, denn Matteo Salvi, der damalige Direktor der kaiserlichen Hofoper, zeigte Lust, den Tristan aufzuführen. Zwei genügte schon diese Absicht allein, um die übelwollende Kritik im voraus in den Harnisch zu jagen. Ihr dünkte das Werk — ohne alle Bekanntschaft! — „zu deutsch", überhaupt „unaufführbar!" Gleichwohl wagte Salvi die Annahme der Partitur. Im Herbst sollte mit den Proben begonnen werden. Erst ein volles Jahr später kam es dazu. Gustav Schönaich, einer der jene Wiener Kämpfe Tag für Tag miterlebt hat, schrieb 1892: „Unfähigkeit der Leitung, Sängerintrigen, journalistische Diatriben, Disziplinlosigkeit und Unverläßlichkeit maßgebender Faktoren vereinigten sich zu einem stets sich erneuernden Angriff auf die Nerven des gemarterten Komponisten. Wagner wurde mit Versprechungen in illoyaler Weise hingehalten. Das eben gegebene Wort wurde buchstabenweise zurückgezogen..." Weil man sich den großen künstlerischen Aufgaben des Tristan nicht gewachsen fühlte, war man nur noch

Rasorgt Wagner abzuschütteln. Nachdem also, wie Peter Cornelius damals aus Wien berichtet, 77 Proben abgehalten waren, wurde die Aufführung des Werkes Ende März 1862 endgültig aufgegeben.

Wieder stand Wagner vor dem Nichts. Existenzsorgen nötigten ihn einige Konzerte ab, deren Programm mit Bruchstücken aus späteren Tondramen bestritten wurde. Die





Frau-Frau Wagner

88. Karikatur auf die Publikation der Briefe Wagners an seine Wiener Putzmacherin. Floh, Wien, 1877

Presse griff ihn wütend an. Immer das gleiche Spiel! Erst hintertrieb man die Aufführung des Tristan. Jetzt, als dies gelungen, suchte man es Wagner unmöglich zu machen, vom Konzertsaal aus das Interesse musikkundiger Kreise auf seine Werke hinzulenken. Wie! Hatte er nicht in seinen Schriften fortwährend betont, daß alles, was er für die Bühne geschaffen, auch nur dort zum vollkommenen organischen Leben erblühe, einzig nur dort zur klaren Verlautbarung seiner künstlerischen *Ziele* und Absichten hinführe? Verwies man jetzt sophistisch mit unwilliger Kritikergebärde auf jene scheinbaren Widersprüche zwischen Tat und Lehre, so konnte man sich der Gutgläubigkeit des urteilslosen großen Haufens leicht versichern. Nein, dieser sächsische Musikus war doch die Inkonsequenz selbst, war doch ein — Charlatan! Das stand nun bei allen Philistern fest. Da aber kein Künstler vom Enthusiasmus des Publikums leben kann, so mußte sich Wagner zur Ausführung einer über Österreich, Deutschland und Rußland ausgebreiteten Tournée entschließen. Einige Konzerte, die er dann nach seiner Rückkehr wieder in Wien veranstaltete, vermochten seine materielle Bedrängnis nicht zu beseitigen.

Ein abermaliger Versuch, mit der Direktion der Hofoper in Verbindung zu treten, scheiterte. Man wollte dort weder vom Angebot einer Erstaufführung der eben ihrer Vollendung entgegengehenden „Meistersinger", noch auch vom Komponisten selbst etwas wissen. Das ablehnende Verhalten wurde mit dem lächerlichen Einwand motiviert, daß man glaube, vorläufig dem Namen Wagner genügende Aufmerksamkeit geschenkt zu haben, und es für gut finde, auch wieder einmal einen anderen Komponisten zu Wort kommen zu lassen. Dieser „Andere" war — Jacques Offenbach!

Wagners Notlage wurde obendrein verschärft durch Skandalnotizen in den Wiener Zeitungen. Man lästerte, er führe in seinem Häuschen zu Penzing ein „sybaritisches Leben" mit Champagnergelagen, kleide sich in Samt und Seide — und schürte so die moralische Entrüstung selbst in jenen Kreisen, deren Sympathie Wagners Kunst bisher besessen hatte. Von seinen Gläubigern gedrängt und gehetzt, mußte der Meister, um einer ihm drohenden Schuldhaft zu entgehen, außer Landes flüchten.


94. Schalk, Leipzig 1879

* * *

Erst sechs Jahre danach erkämpften sich die Meistersinger ihren Platz in der Wiener Hofoper. Das wäre auch selbst noch jetzt mißlungen, wenn Wagner nicht in dem Kapellmeister Johann Herbeck einen feurigen Mithelfer gefunden hätte. Dieser wußte wie Angelo

Neumann in seinen bereits erwähnten Wagner-Erinnerungen mitteilt, die Aufführung „sozusagen gegen den Willen seiner vorgesetzten Behörde — Direktor Franz von Dingelstedt[1] — und des ganzen Personals durchzusetzen. Man begriff gar nicht den Eifer, womit Herbeck dafür eintrat, ja es kam so weit, daß sich Hofbeamte zu den ersten Arrangierproben einfanden, um von Amts wegen nachzusehen, was an dem Gerüchte von der „Unmöglichkeit" der Oper wahr sei." Es hieß nämlich von der einen, Wagner feindlichen Seite: „Die Oper ist so schwer, daß die Direktion im letzten Augenblicke von der Aufführung absehen wird." Eine andere Ausstreuung lautete: „Die Musik ist eine derartige, daß ein Durchfall unausbleiblich erscheint; schon der erste Akkord der Ouvertüre ist falsch." Auf eine schmähliche Niederlage arbeiteten die Gegner hin. „Zu der Première am 27. Februar 1870 hatten sie sich zahlreich eingefunden, um durch Heulen, Pfeifen und Zischen die Vorstellung umzuwerfen," Angelo Neumann, der die Partie des Nachtwächters innehatte, schreibt. „Gegen den Schluß des zweiten Aktes, nach dem Prügelchor vor dem zweiten Auftreten des Nachtwächters, ging im Zuschauerraum ein solcher Höllenlärm an, daß ich in Gefahr geriet, den Schlußeinsatz zu verfehlen. Etwa zehn Minuten tobte der Kampf nach dem Fallen des Vorhangs zwischen den Feinden und den Bewunderern." Und Herbeck notiert: „Zweiter Aktschluß wegen kolossalen begeisterten Beifalls und Zischens noch von niemandem recht gehört." Hiermit war etwas für nächste Zeit die Opposition gebrochen. Aber wie mächtig damals die Aufregung gewesen sein muss, erhellt daraus, daß selbst auf der exklusiven Bühne des Burgtheaters folgendes Extempore bei einer dem Wagnerschen Werke vorausgehenden Darstellung von Töplers „Rosenmüller und Finke" geduldet wurde:

Rich. Wagner in Wien.

[illegible]

98 Schalk, Leipzig 1870

Hillermann: „Jetzt gibt man eine neue Oper, die *Meistersinger*."

Kunzelt: „Ach, die werd' ich noch hören!"

Hillermann: „Die werden Sie nicht hören, denn bis zur ersten Aufführung haben sämtliche Sänger die Stimme verloren."

Nach der ersten Vorstellung wurde allerdings die Oper zurückgestellt. Der Vertreter des Hans Sachs, namens Beck, erklärte, weiter nicht mehr singen zu wollen, weil er sich sonst seine „Stimme verderben würde". Es ereignete sich aber, einer Mitteilung Angelo Neumanns



1. [illegible]

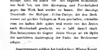


2. [illegible]



3. [illegible]

infolge, noch ein Zufall der den Gegnern willkommenen Stoff bot, um ihre Abneigung und Feindseligkeit gegen das Werk laut werden zu lassen. Der damalige Tenorbuffo der Hofoper, Julius Campe, der den Beckmesser mit großem Gelingen in Wien geschaffen, erkrankte etwa ein halbes Jahr später und wurde von den Ärzten nach Reichenhall geschickt, wo er bald darauf starb. Nun behaupteten die Gegner, Julius Campe sei als Opfer der unerhörten Anstrengung der Partie des Beckmesser erlegen.



Ausstreuungen solcher Art fanden beim Wiener Kunstphilistertum willigen Glauben. Und gerade dies Publikum spielte damals selbstverständlich noch eine führende, obwohl lächerliche Rolle. Das war nur möglich dank der in Österreich eingerissenen Korruption, die alles unterjochte und ihre Schmutzkanäle durch eine leicht bestechliche Presse unter das Volk leitete. Man wird sich deshalb über die völlige Verwahrlosung der öffentlichen Kunstzustände nicht wundern dürfen. Die Theaterkritik erhob als bezahlte Dienerin jener wiederum vom Großkapital abhängigen Zeitungsorgane lediglich ihre Charakterlosigkeit zum Prinzip, indem sie Wagner zu vernichten trachtete. Ähnlich waren die Verhältnisse auf dem rein literar-künstlerischen Gebiet gelagert. Es kann also ebensowenig überraschen, wenn wir auch die Poeten von Parnassos Höhen herniedersteigen sehen, um der Tageskritik beizuspringen und sich lieber selbst durch Mißbrauch ihrer geweihten Mittel zu entwürdigen, als die Gunst der papierenen Großmacht zu verscherzen. Eduard von Bauernfeld liefert hierfür drastische Beweise. Um jene Zeit, nämlich zwischen 1870/71, schrieb er eine literarisch-politische Posse „Die Vögel“. Darin läßt er natürlich auch Richard Wagner auftreten, als dieser, währenddem er in der Schweiz die Nibelungen-Trilogie ihrer Vollendung entgegenführte, bereits nach einer Stätte Ausschau hielt, wo sein gigantisches Werk in Zukunft ständig gegeben werden konnte. Ich hebe die Wagner betreffende elfte und zwölfte Szene jener „Posse“ heraus.





Elfte Szene.

(Harfenklänge von außen, dann Geläuse und Gequietsche vieler Violinen in den höchsten Chorden, zuletzt entsetzliches und ohrenzerreißendes Geschmetter von Posaunen, Trompeten und Ophekleiden.)

Traumeier: Was ist das Lärm?

Haflammler: Spektakel aus der Hölle!

Zwölfte Szene.

Vorige. Richard (in einem prachtvollen, mit goldenen Sternen gestickten Schlafrock, die Krone auf dem Haupt, einen goldenen Taktierstock als Zepter in der Hand, kommt auf einem Schwan geritten)

Haffenmaier: Herr Gott, der Aufputz! Sicher ist das einer der heiligen Drei Könige!

Traumeier: Wer sind Sie?

Richard (steigt sich von seinem Schwan, halb rezitierend, halb singend, dazu taktierend): Ich bin, der war, der ist, und der da sein wird. —

Haffenmaier: Wenn nicht ein Narr, dann ist's der liebe Herrgott selber!

Richard: Du hast's gesagt! Es spricht der Gott aus mir

Und also redet er durch meinen Mund:

Nicht Oper und nicht Schauspiel gilt's zu schaffen

Das Kunstwerk nur, das höchste, einzige,

Wo Ton und Wort zur Einheit sich verbindet,

Was längst nur vor der Seele schwebt' und was einst

Homer und Shakespeare, Orpheus bis Mozart

Noch keiner traf, auch keiner treffen konnte,

Da ihm gebrach die Tiefe der Erkenntnis.

Beethoven hat's geahnt durch Schopenhauer,

Obwohl der nach ihm kam. So bracht's zutage

Im letzten Satz der neunten Symphonie

Worum mit seiner „ewigen Melodie“

Mein „Lohengrin“ sich treu und frisch entwickelt. —

Seitdem kam Deutschland zu sich selbst, ja nur

Und in Bologna — Wunder! Wo der Singsang

Zu Hause sonst, Rossini und Bellini,

Da hat man außer „Gral“ vereint die Herzen,

Die Ohren auch, der Welschen und der Deutschen

In ein politisch-künstlerisches Bündnis. —

Nun aber gilt's, mein Opus (repartitum)

(Drei Tage und drei Nächte soll es währen)









30—191 Programm der Wagnerschule in Bayreuth
Flsb Wan 1877

Den Völkern aller Zungen vorzutragen
Den Vögeln auch, den Sternen und den Göttern!
In Bayreuth dacht' ich erst ein Haus zu baun
Zur Nibelungen-Not Europa einzuladen
Seit mir die Kunde zukam Eurer Luftbau
Hier wollen wir im freien Äther bauen
Hier schwebe gleich der Poesie, mein Werk —
Von unten horcht die Menschheit zu, die Vögel
Im Zwischenreich, und im Olymp die Götter
Und wenn sie das Erhabene vernommen
Dann ist der Schöpfung Zweck und Ziel erfüllt
Die Sehnsucht, die unendliche, gestillt,
Gelöst das Welträtsel — und durch mich
Ihr wißt, um was sich's handelt nun. Ihr Vögel!
Beginnt den Bau auf Aktien natürlich —
Die Zinsen zahl' ich Euch in Tönen aus,
Ich pfeif' Euch was. Wenn's fertig ist, dann ruft mich.
Lebt wohl! Ich kam zu Euch, ein hoher Gott,
So schweb' ich wieder fort. — Mein Schwan! holt! hoh!

(Setzt sich auf den Schwan, reitet ab unter den Klängen der „ewigen Melodie“.)

Treumunter: Was sagst du zu dem Mann? Mir schwirrt's im Kopf!
Hoffemeier: „Ist dies schon Tollheit, hat es doch Methode.“

Bauernfeld hat es später noch einmal gewagt, das Gewicht seiner Popularität gegen Wagner spielen zu lassen. Es handelte sich um eine Posse „Die reiche Erbin“, die aber weder in der Gesamtausgabe seiner Schriften noch im separat erschienenen Nachlaßbande Aufnahme gefunden hat. Wie die „Vögel“ ist wohl auch die „Erbin“ unaufgeführt geblieben. Dem alten lustigen Lustspieldichter war eben in der dortigen Wagnergemeinde eine nicht ungefährliche Oppositionspartei erwachsen. Unterm 7. Januar 1876 schreibt er nämlich an Heinrich Laube, der damals Direktor des neuen Wiener Stadttheaters war:

„Lieber werter Freund! die Entscheidung des Statthalters. Wie wir das Stück von heute auf morgen hinauch ändern sollen, sehe ich nicht ein. Erfolg? ich… Die reiche Erbin allein; so erleben wir einen Skandal und das Verbot des Stückes Tags darauf. Es besteht eine völlige Verschwörung sämtlicher fanatischer Wagnerianer. Die jungen Leute haben sich bereits seit einigen Tagen mit Pfeifchen ausgerüstet und lassen es auch darauf ankommen, sich arretieren zu lassen. So steht die Sache — wir würden am klügsten tun, das Stück erst auf einem Berliner Theater aufführen zu lassen.“

Eins geht hieraus hervor. Die von Bauernfeld so gefürchteten Wagnerianer bildeten zweifellos ein neues verjüngendes Element im altgewohnten Phäakenbürgertum. Auf dieses allein hatte sich der Dichter verlassen können. Er kannte seine Alt-Wiener viel zu gut. Er wußte, sie ‚frondieren‘ und spötteln gar gern, und hatte dieser ihrer Eigenschaft in seinen Bühnenstücken immer geschmeichelt. Dasselbe tat natürlich auch das Lokal-

Die Schutzbefohlenen des Meisters.

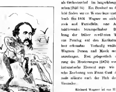


Karikatur auf Wagners Kampf gegen das Vivisektion.
102 Schulz-Leipzig 1879

12*

presse, indem sie ihr Lesepublikum mit allerlei Tritsch-Tratsch und Bilderkram reichlich fütterte — ein Charakteristikum übrigens, das noch bis heute nicht gänzlich verwischt ist! Weit williger jedoch kamen die zahlreichen Witzblätter einer ohnedies naiven Geschmacksrichtung entgegen. Sie wussten sehr genau, was die Masse reizt und was ihrem Behagen an „Sensationen“ schmeichelt. Der Partikularismus liebt sich die heimischen, oft kleinen Götterchen, deren inbrünstige Bewunderung und Anbetung gezollt wird, dagegen verketzert er alles, was von außen her kommt, und wäre es das Größte — es sei denn, dieses Große beugt sich vor seinen Lieblingen und seiner gewohnten Trägheit.

Da leuchtet einmal das Gestirn Richard Wagner am Horizonte der deutschen Kunst empor. Den Mann selbst haben die Wiener zwar noch nicht leibhaftig bei sich gesehen, aber sie haben doch schon, wie vorhin bemerkt wurde, Proben seiner Musik vernommen. Seine ungewohnte künstlerische Art reizt ihr Interesse — aber auch die Spottlust. Nestroy war es, der ihr 1858 mit seiner im Thaliatheater gegebenen Parodie „Der falsche Lohengrin“ die Zunge löste. Und damals erschienen auch im „Tritsch-Tratsch“ die ersten auf Wagner bezüglichen Witzbilder. In dem einen wurden die „Folgen der Zukunftsmusik“ parodiert, und das andere — „Ein neuer Theatervorhang“ — ist eine Reproduktion aus dem Schlußakt der vorgenannten Nestroyschen Posse. Als nächstes kommen einige spezifische Wagnerkarikaturen von Gustav Gaul in Frage. Da ist einmal (1863) Wagner als Orchesterchef im langschößigen Frack zu sehen (Bild 54). Ein Pendant zu diesem Witzbild finden wir im Wiener humoristischen Jahrbuch für 1864: Wagner im seidenen Schlafrock und Pantoffeln, eine Art komisch taktierender Strampelhuber. Die Einwirkung der früher erwähnten Tratschereien aus Penzing auf den Karikaturisten wird hier erkennbar. Vorläufig wußte man mit Wagners Person und Musik nichts rechtes anzufangen. Erst gelegentlich der Aufführung der Meistersinger (1870) wird das karikaturistische Element rege, wie eine szenische Zeichnung von Franz Gaul dartut. Damals münzte auch der Floh den boshaften Vierzeiler:



403. Dingelstedt

Richard Wagner ist ein Mu-
sikus und Poet dazu,
Es leckt ihm König Lu-
dwig den Staub vom Schuh

Im übrigen blieben lokale mit Wagner verknüpfte Vorgänge spärlich gesät. Seinem Genie war doch schwer beizukommen; dafür gebrach es der dem Augenblicksbedürfnis des Tages tributpflichtigen Satire meistens an philosophischer Tiefe und eigenschöpferischer Gewalt. Die Karikaturisten blieben am Äußerlichen haften. Billig erhaschte Kontrasteffekte — selten mehr! Und dann spielen meistens konfessionelle oder lokalpolitische, um nicht zu sagen antisemitische Tendenzen hinein. Wagner wird wegen seiner Schrift vom Judentum in der Musik gerne mit gewissen hebräischen Geschäftspraktiken identifiziert. Der Kikeriki zeigt ihn einmal im Fauteuile sitzend, wie scharenweis die Theaterbesucher kommen, um 25 Gulden für den Platz zu zahlen. Und das ist das „Judentum in der Musik“, wie es Wagner willkommen ist (Bild 63). Die hier gebrachte Karikatur von Karl Klic stammt aus dem Jahre 1873. Es wird ein verwandtes Thema angeschlagen, mit satirischen Glossen auf lokale Wiener Verhältnisse. Wagner dirigiert sein neuestes Werk „Krach!“ mit einem jüdischen Orchester (Bild 62). — Dann eine andere Variation! Weil die landläufige Musikkritik in Wagner eine Art Barnum der Geschäftsreklame erkannte, so verwandelte ihn flugs auch die Karikatur in einen — jüdischen Börsianer, der sich riesig freut, daß seine Kurse mächtig steigen (Bild 106). Um „neue Bezeichnungen“ für Wagners Gesang zu erfinden, um die Gestalten seiner Werke zu parodieren, brauchten die humoristischen Griffelkünstler ja bloß fleißig bei den Volkssängern zu hospitieren, denn hier sind wohl die meisten Witze und Verulkungen aufgeflogen. Trotzdem blieb die karikaturistische Ausbeute geringfügig, sobald sich das Stoffgebiet auf die lokale Sphäre beschränkte. Kaum aber hatten die Wiener Groteskzeichner von Wagners weit ausgreifendem Kunsttum eine leise Ahnung bekommen, so setzten sie sich ihm heißhungrig auf die Fersen. Der Tanz begann.

104. Satirische Glosse zu Wagners tagespolitischen Polemiken. Schalk, 1880

So ist denn das Kapitel Wagner in der österreichischen Karikatur neben dem der französischen, das reichste, ja, wenn man ihr weites Operationsfeld im Auge behält, überhaupt das vollständigere und beweglichere.

Die Wiener Karikatur bietet eine Widerspiegelung all der Kämpfe, die gegen den Schöpfer des Gesamtkunstwerks auf deutschem Boden, vornehmlich in Bayreuth, geführt worden sind. Ihre eigentliche Spitze, ich möchte sagen: ihr spezifisches, weniger giftiges als schalkhaft-heiteres Lokalkolorit offenbart sie in jenen Blättern, die sich mit Wagners künstlerischer wie besonders menschlicher Persönlichkeit bis zum Tode und darüber hinaus befassen. Wir werden des weiteren zu einer diesbezüglichen Betrachtung Gelegenheit nehmen.

Auf die Stellung der Wiener Kunstkultur zur Pariser Siegesetappe der Wagnerschen Kunst von 1861 wurde bereits früher hingewiesen.

* * *

10. In der Münchener Zernierungszone. Wer hebt Isar-Athen nicht? Und wer vergäße es jemals? Hier lieferten sich die alte, die neuere und die modernste Kunst ihre ernsten Turniere, hier feierten sie laut ihr Erntefest. München ist auch die einzige Stadt, darf man sagen, wo der Geist Wagners kräftige Wurzeln geschlagen hat und belebend fortwirkt.



Liszt Wagner Bülow
165. Fish, Wien 1877

War das immer so? Nein. Auf dem Boden des kraftadligen altbajuwarischen Bürgertums mußten stets erbitterte Kämpfe ausgefochten werden, bevor eine neue Erkenntnis platzgreifen konnte. Es galt immer nach drei Fronten hin Schlachtstellung zu nehmen. Die eine hieß Partikularismus, die andere fraglos die allmächtigste, darum gefährlichste unter allen: römischer Klerikalismus, die dritte: Münchener Bier- und Weißwurstphilistertum. Als ein ehernes Schutzrad dieser Trias, als eine „Species Romanesch" zusammen stellte sich die Hof- und Kunstbeamtenschaft dar. Hier war alles „nur Dressur". Trotzdem — es lebte doch auch eine große Gebärde, eine gewissermaßen hochkünstlerische Tradition, ein gewisses Etwas, das man süddeutsche Geisteskultur nennen könnte.

Im Vertrauen hierauf hatte wohl Richard Wagner 1841 die gerade vollendete Partitur des Fliegenden Holländer an das Münchener Hoftheater gesandt. Die Intendanz — Theodor von Küstner — schickte sie jedoch mit der Bemerkung zurück: „Die Oper eigne sich nicht für Deutschland." Küstners Nachfolger, Franz Dingelstedt — damals noch nicht baronisiert — wagte es 1855 mit dem Tannhäuser. Die Oper, bisher in München noch unbekannt, wurde ein Stein des Anstoßes für den Intendanten selbst. In seinen biographischen „Münchner Bilderbogen" (1879) äußert er sich darüber:

„Kaum war die Absicht, „Tannhäuser" in das Repertoir aufzunehmen, in die Öffentlichkeit gedrungen, so erhob sich der Widerspruch, die Denunziation. „Der königlich bayerische Hoftheaterintendant gibt ein Werk des Sozialdemokraten, des Revolutionärs, des roten Republikaners, Richard Wagner!" Einer der gesinnungstüchtigen Zionswächter verstieg sich sogar

zu das hochpoetische Gleichnis. Der Orpheus, welcher im Dresdener Maiaufstande durch sein Saitenspiel Barrikaden gebaut, der landesflüchtige Verbrecher, er findet Unterstand in einem Kunsttempel des Königs von Bayern, des nahen Anverwandten des Königs von Sachsen, an welchem sich der in contumaciam verurteilte Sträfling durch den schnödesten Undank vergangen. Ins Zuchthaus zu Waldheim gehört er, nicht in das Münchener Opernhaus." So lauteten die Anklagen, und die Notsanwendung blieb natürlich nicht aus, daß dergleichen ungeheuerliche Taktlosigkeiten nicht wundernehmen konnten, da ja in dem „kosmopolitischen Nachtwächter" ein Parteigenosse Wagners an der Spitze des bayerischen Hoftheaters noch immer sein Unwesen treibe. Ja, ja — so wurde geschrieben und geschrien, gedruckt und gedrückt, Monachi Monachorum, im Jahre des Heils 1855, genau zehn Jahre vor dem Regierungsantritte Barbarossa des dermaligen Markgrafen von Bayreuth. Mir blieb nichts übrig, als den Handschuh aufzunehmen, um einem Verbot zuvorzukommen. Ich tat es, indem ich bei König Max einfach auf die Tatsache hinwies, daß Wagners Opern im Dresdener Hoftheater unbeanstandet gegeben würden. Darauf löste der König den Knoten mit einem sezzer in Lapidarschrift gefaßten Urteile: „Wir wollen nicht sächsischer sein als der König von Sachsen." — Tannhäuser ging in Szene, zum ersten Male am 12. August 1855. Es war ein heißer Schlachtabend, ungefähr mit denselben Hoch- und Hallorufen, der im Theater seit fünfzehn Jahren überall an der Tagesordnung ist, wo eine neue Offenbarung der Zukunftsmusik zur Welt kommt. Aber der Sieg verblieb ihr.

Tannhäuser erwies sich trotz einer schlechten Aufführung als Kassenstück ersten Ranges, denn er brachte es in einem halben Jahre zu neun Aufführungen, darunter acht-



Richard Wagner und das Judentum.
106. Floh. Wien 1879



Dort ist Wotan mit dem Speer,
Mit der Raben Futter her,
Sondern kam er allerlei,
Bloß nicht daß er wichtig sei.
[illegible]
[illegible]
[illegible]
Welches sie nicht schätzlich freiß.

107—110. Müller und Schulze im Ring des Nibelungen. Berlin. 1883

mal mit erhöhten Preisen, — für München damals ein außerordentlicher Erfolg! 1858 folgte Lohengrin, verschwand aber gleichfalls miserabel gegeben sehr rasch vom Repertoir. Beide Werke feierten erst wieder 1864 ihre Auferstehung.

Der Regierungsantritt Ludwigs II. im März war gleichbedeutend mit der Errettung Wagners, der, von Wiener Gläubigern verfolgt, zuerst nach der Schweiz, dann nach Schwaben geflüchtet war und hier unmittelbar vor dem Entschlusse gestanden hatte, sein Elendsdasein durch einen Pistolenschuß zu beenden. Schon am 4. Mai befand er sich in Schloß Berg bei dem jungen König.

Seine Berufung brachte in München heillosen Schrecken hervor. Nicht bloß daß er — so ging die Fama — „gleichsam als Konzertflügeladjutant" fungieren sollte. Manche Leute beschäftigten ihre Einbildung bereits mit Erbauung eines großen Zirkus auf der Theresienwiese, „wo die großen Wagnerschen Operntrilogien, welche bekanntlich drei Tage dauern, zur Aufführung kommen sollten ..." und ergingen sich in allerlei seltsamen Mahnungen und Befürchtungen. „Herr Wagner", schrieb jemand, „der ja ein Genie ist, wird man wohl auch für so praktisch halten dürfen, daß er nicht ganz München und später auch Bayern zukunftsmusikalisch reformieren oder revolutionieren will ... Das wäre ein schwieriges Beginnen — —" Andere erzählten, Wagner hätte das bei Kempfenhausen gelegene Pellet'sche Haus gemietet. „Ob er alle zwanzig Zimmer desselben in Beschlag genommen, wissen wir nicht. Daß die im Anwesen befindlichen Kühe und Rosse sowie der Heu- und Getreidestadel noch zur Verfügung des Besitzers stehen, scheint sicher; aber einen und den anderen Balken hat sich der Komponist des „Tannhäuser" zu eigen gemacht, und wenn er das Lied an den Abendstern noch nicht geschaffen hätte, so würde es ihm vielleicht dorten einfallen ..."



Dies ist Siegfried,
Der mit Wotan hat Gezanke
[illegible]
[illegible]
[illegible]
Als schon auf dem [illegible]

108

Zunächst reiste Wagner nach Wien, um seine Schulden zu begleichen. Rasch wieder von dort zurückgekehrt, verlebte er den Sommer gemeinsam mit dem Könige am Starnberger See, wo er seinen jubelnden Huldigungsmarsch komponierte. Wenige Leute, vor allem die Mitarbeiter des

Münchener Punsch wollten wissen, daß Wagner hier „ein neues Opernwerk entworfen“ habe.

„Das Ganze — so berichtet das genannte Blatt in der am 26. Juni 1864 ausgegebenen Nummer — „betitelt sich Würmsee-Mysterien, große zukunftsmusikalische Trilogie in drei Opern: 1. „Bank und Lachsforellen“ (romantisches Genre); 2. „Die blutende Seerose“, oder: Der verhängnisvolle Nagel an der Badeanstalt (historisches Genre); 3. „Elo wahn unsoger Waller“ (ichthyopsychologisches Seelengemälde (gemischtes Genre). Als Nachspiel folgt: „Eine vorsündflutliche Kirchweih“ oder Der Stich mit dem steinernen Messer. Volks- und Sittenbild aus der Zeit der Pfahlbauten.“

130

Seit Herbst in München wohnend begann Wagner seine künstlerischen Pläne vorzubereiten. Hanns von Bülow, den der König zu seinem Vorspieler bestellte, und Peter Cornelius wurden zur Mitarbeit herangezogen. Der Ring des Nibelungen sollte, königlichem Willen gemäß, vollendet werden und 1867 zur Aufführung kommen. Da galt es nun, die für diese Aufgaben geeigneten Gesangskräfte ausfindig zu machen oder, wenn das nicht gelang, solche eigens vorzubilden. Diesen Zwecken sollte eine neu zu begründende Musikschule dienen. So standen die Dinge. In der Presse machte sich vorerst keine Mißstimmung gegen Wagner bemerkbar, dagegen gährte es unter der Decke fort. Die Münchener sahen, wie überschwänglich der König den Wagnerische unterstützte und förderte. Sogar ein großes Theater wollte er bauen, worin nur Werke seines Schützlings und Freundes zur Darstellung gelangen sollten, und Gottfried Semper hatte bereits Auftrag erhalten, Pläne und Modell hierfür zu entwerfen. Das war doch ein abenteuerliches Beginnen ohnegleichen! Ja, wenn Wagner ein Bayer gewesen wäre! Aber er war ja auch eins jener „Nordlichter“, die schon seit Ludwigs I. besonders Max II. Regierungszeit den Urmünchenern im höchsten Maße antipathisch waren. Man erachtete sie allen fremden Abenteurern, Schwindlern

Roßzüllis, Woglinde und Wellgunde.



13?



[illegible]

III

und Schmarotzern gleich, die in früheren Jahrhunderten so gern nach München gezogen kamen, um hier beim Hofe ihr Glück zu machen.

Diesen zudringlichen und gewiß lich abgefeimten Leuten war es, der Stadtchronik zufolge, ein leichtes gewesen, der „gutmütigen Beschränktheit angeborener Landeskinder" den Rang abzulaufen. Sie beuteten die Freigebigkeit der Fürsten nach allen Richtungen aus und schmeichelten diesen mit dem Rahmen des Mäzenatentums, der ihnen von der Mit- und Nachwelt zuteil werden mußte. In Verbindung mit dieser Betrachtung wurde an einen gewissen Bragadino, genannt Mamugna, erinnert, der zur Zeit des Kurfürsten Wilhelm V. als Alchimist sein Unwesen getrieben, der aber dann plötzlich verhaftet, prozessiert und 1591 mitsamt seinen Hunden dem Scharfrichter überantwortet wurde.

Was derlei Ausgrabungen bezwecken sollten, war leicht zu erraten. Es sollte angedeutet werden, daß man in Wagner einen zweiten Mamugna erblicke. Der König hatte ihm ein Haus geschenkt, ein fürstliches Jahresgehalt bewilligt, seine Musikschule, ja sogar sein eigenes Theater sollte er noch bekommen. Und wie luxuriös lebte der Mann! Solch ein Sybarit und Verschwender, solch ekelhafte Arroganz und Großmannssucht war noch nie dagewesen! Die abenteuerlichsten Gerüchte gingen um. Der Punsch verulkte in jeder neuen Nummer Wagners künstlerische Zukunftspläne. Vollends brandmarkte er ihn als skrupellosen Ausbeuter der königlichen Freigebigkeit. Und zwar geschah dies hauptsächlich durch eine, gleichsam den in gewissen Kreisen heimlich genährten Mißstimmung abgelauschte Verdichtung, die 1865 in einer Fehruarnummer des Witzblattes erschien. Die Farce betitelt sich:

Morgenständchen eines neudeutschen Komponisten.
(Nach einer Münchener Volkssage.)

Prachtvolles Schlafzimmer, Atlastapeten, Seidenvorhänge, Wolltteppiche, Spiegelplafond mit Fresken von Pecht und Kaulbach. Gegen das Fenster zu ein kleines Orangewäldchen, wo von Zeit zu Zeit eine eben reifig gewordene Frucht abfällt. Der Waschtisch befindet sich in einer Felsengrotte mit wohlriechendem Moos, Efeu und Bux bepflanzt. Aus dem Fels entspringen zwei Quellen, eine kalte und eine warme, die sich in zwei kristallene Lavoirs ergießen. Links und rechts wachsen die feinsten Schwämme, in perlmutterfarbigen Muscheln sind Pariser Seifen

verstockt. Ein bunter prismatische Gläser gestellter Fächer läßt über der ganzen Gruppe einen Regenbogen erscheinen, der jedoch da sich die Morgensonne mit rosenfarbigen Strahlen von besonderer Schönheit ins Zimmer drängt, etwas verbleicht. — Rumorhäuser, der große Komponist, erwacht, streckt sich, aber nicht nach der Decke, sondern nach der Länge, blickt umher und reißt an einem Glockenzug. Man hört zugleich das Trompetensignal aus „Lohengrin". Kammerdiener in Schuhen und Strümpfen, tritt ein.

Rumorhäuser. Trab nicht so, du weißt, daß ich keinen Lärm ausstehen kann. Meine Ohren werden von Tag zu Tag empfindlicher. Bring mir Socken!

Kammerdiener (vergnügt lacht entschuldigend, schleicht auf den Zehen hinaus und kommt bald darauf mit einer silbernen Platte zurück, auf welcher sechs Paar Socken verschiedener Farbe liegen).

Rumorhäuser (besehend). Hm! Keine Auswahl. Mehr Socken! (Legt sich zurück.)

Kammerdiener (tritt mit Vorsicht wieder ab, kommt bald darauf mit einer noch größeren Platte zurück, auf welcher zwölf Paar neuer und verschiedenfarbiger Socken liegen).



Doch ich liebe [illegible],
Dame ohne Unterleib,
Hat den Fuß als weiße Wolke,
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
Nicht weil [illegible] Verlangen trug,
Sondern weil sie [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

112

Rumorhäuser (besieht wieder). Hm! Gefällt mir nichts davon. Ich will die gestrigen wieder anziehen! — (Es geschieht.) — Man bringe mir den Katalog meiner seidenen Schlafröcke. — (Der Katalog kommt.) Ich wünsche den veilchenblauen mit gelb ausgenähter Ornamentik, in welchem ich neulich die große Tenorarie für den Blauen Falter komponiert habe. — was Hohes gibt's nicht mehr, es ist die Zugspitze unter allen Arien. (Er steht auf.) Mein braunes Hauskäppchen, dasjenige, auf welches mir die Fürstin Vitzliputzli mit grüner Seide den Lorbeerkranz gestickt hat.

(Rumorhäuser ist in die Morgentoilette geschlüpft und geht hin und her.)

Kammerdiener. Wie hat heute die Gnade, Herrn Direktor den Kaffee bringen zu dürfen?

Rumorhäuser. Kannst du dir nichts merken, du Böotier. Trink' ich den Kaffee schwarz, so bringt ihn der Mohr, trink' ich Melange, bringt ihn der Mulatte, und will ich ihn weiß, so darfst du ihn mir vorsetzen. Wir wollen später sehen. Jetzt will ich mich waschen. (Tritt ans Felsgrotten-Bassin und betrachtet das Bächlein.) Was ist das! Warum seh' ich denn so wenig Goldfische! Was ist denn das für eine Lumperei? Das Wasser muß lustig sein, lebendig! Mehr Goldfische her!

Kammerdiener. Herr Direktor entschuldigen, sie sind eben sehr schwer zu bekommen.

13*



Dieser ist der böse Drache,
[illegible] zu seiner Rache
Er kann Dampf und Feuer speien
Und durch's Sprachrohr Worte schreien.
Doch er liegt in [illegible] Ruh
Auf dem Schatze [illegible].
Da tut Siegfried [illegible]
[illegible]
[illegible]
Das bedeutet daß im Traume
Seine Lebensgeister wachen
[illegible] Drachen.
[illegible] ganzen Kraft
[illegible]
Muß verenden, muß schlafen,
[illegible]
Siegfried zieht heraus den [illegible]
[illegible]
[illegible] die Worte spricht
Drache: [illegible] nicht!

112

Rumorhäuser: Ach was — schwer zu bekommen! Für mich gibt's keine Schwierigkeit. Man schicke einfach zu den königlichen Wintergarten[1]) und lasse sagen: Ich brauche Goldfische, dann ist's in Ordnung.

Kammerdiener (verneigt sich): Gut.

Rumorhäuser: Ist das Nebenzimmer in Ordnung und gehörig geheizt? Hat es diejenige Temperatur, welcher ich bedarf, um ein Duett zu komponieren? Donnerwetter, auf was bin ich da getreten? Was ist das für ein Schandteppich? In dem Gewebe sind ja lauter Knoten und Knöpfe, daß man sich die Füße ruiniert.

Kammerdiener: Pariser Ware — durch Schneider und Dill[2]) bezogen — von Steinmetz[2]) gespannt.

Rumorhäuser: Was Pariser Ware, wer wird sich denn heutzutage noch auf einem Pariser Teppich Hühneraugen holen? Wozu haben wir jetzt die bequeme Verbindung mit dem Orient? Ich habe nie andere als indische oder höchstens persische Teppiche leiden können. Bis morgen will ich auf einem anderen Boden stehen, verstanden! Überhaupt, ihr unfähigen Europäer, ihr müßt euch etwas mehr ausklauben, sonst kommen wir nicht aus miteinander. (Er wäscht sich.)

Kammerdiener: Das ist eben das Wunderbare, daß Euer Gnaden bei allem orientalischen Geschmack doch der echte Repräsentant deutscher Kraftmusik sind.

Rumorhäuser: Wir Deutschen stammen ja von Asien her, wir gehören zur indogermanischen Rasse, verstehst du?

Kammerdiener: So, so, daß ich zu einer Rasse gehören muß, hab' ich mir schon gedacht, und daß es die hintergermanische ist, freut mich zu wissen.

Rumorhäuser (geht ins Nebenzimmer und betrachtet den großen Blumentisch): Hm! Nicht übel. Kamelien, Azaleen, Veilchen, Nelken, alles Mögliche für diese Zeit. Nur etwas mehr Lorbeerbäume will man mir hereinstellen, ich sehe nie nie genug Lorbeer. Sag auch dem Hofgärtner, hinter den Vorfenstern da sollen Alpenrosen wachsen und Edelweiß —

Kammerdiener: Das wird kaum gehen, wegen der Temperatur.

Rumorhäuser: Es muß gehen! Wer so lange Opern komponiert, wie ich, den geniert keine Temperatur (wirft sich in ein Sopha). Dort an der Wand hängt ein Glockenzug, nicht wahr? Ich wünschte statt dessen einen andern Mechanismus. Wenn ich ziehe, soll's an eine große

[1]) Bei der Residenz.
[2]) Pariser und Münchener Firmen.

Trommel schlagen, das stört mich weniger im Komponieren als das Geklingel! Theatermaschinist Brandt ist mit dem Vollzug meiner Anordnung beauftragt. Jetzt aber wünsche ich — schwarzen Kaffee.

Kammerdiener. Aber der Mohr! (springt hinaus)

Rauschhäuser (summt neue Arie vor sich hin)

Für Tenor: Oho! Oho! Ha, ha! Ha, ha!
Ojaho! Ojaho! Ha, ha!
Heyah, hollahehaho!

Für Sopran: Eia popeia,
Trulala, walala
Wagala weia!

Mohr (tritt mit Frühstück und Pfeife ein; auf der silbernen Platte liegt auch die Augsburger Allgemeine Zeitung, Hauptblatt Nr. 50)

Rauschhäuser (läßt sich die Pfeife anzünden, schlürft vom Kaffee und nimmt die Zeitung): Richard Wag — was? Richard Wagner und — und was? — und die öffentliche Meinung (blättert um und liest) Ha, schändlich! Und was für ein Stil! — Schulden in Wien — erbärmlich! Sybaritismus — lächerlich! Volksliebe — man traut seinen Augen nicht — as was kann nur in München vorkommen! (Wirft dem Mohren die Pfeife an den Kopf, geht ins Schlafzimmer zurück und riegelt die Tür hinter sich zu.)

Kammerdiener (stürzt auf den Lärm herein und räumt zusammen).

Rauschhäuser (von innen): Man rufe meinen langjährigen Freund Pecht!



[illegible] Siegmund und Sieglind,
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
Siegmund [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

114

Solche Pasquille kamen allen, die von Wagner eine Gefährdung ihrer Stellungen oder Interessen befürchteten, sehr gelegen. Der Hofadel sah in ihm den Demokraten, den ehemaligen Barrikadenkämpfer, den bösen Dämon des jungen, unerfahrenen Königs und wähnte durch ihn den Weg zum Throne versperrt. Dem Klerus erregte der Atheist Wagner, der Ludwig II. die Schriften Feuerbachs empfohlen hatte, Besorgnis hinsichtlich der religiösen Gesinnung des Monarchen. Die Musiker bekämpften in Wagners Schaffen eine neue Richtung, die so gründlich mit den hergebrachten Formen der dramatischen Musik aufräumte; in den Kreisen der darstellenden Künstler regte sich der Widerstand gegen die Schwierigkeit des Studiums der ihnen zugemuteten Rollen. Und was man nicht den Dichterkomponisten entgelten lassen konnte, das mußte der Mann für manche seiner scharfzüngigen Freunde und Anhänger büßen. Auf ihn entlud sich aller Widerwille und alle Verbitterung der Münchener. Man wünschte



145

nichts sehnlicher als zwischen Ludwig II und Wagner eine Entfremdung herbeizuführen. Je weniger aber hieran zu denken war oder sein konnte, desto hartnäckiger wurde das Feuer angeblasen. Bald stand denn zu lesen, daß Wagner sich die Gunst des Königs verscherzt habe, und der Punsch brachte — um auch gleichzeitig die Wirkung des „Morgenständchens" zu verschärfen — am 19. Februar eine darauf bezügliche Karikatur, die den Komponisten als waghalsigen Schlittschuhläufer in sein Verderben rennen läßt (Bild 47).

Vier Tage vorher hatte nämlich die Allgemeine Zeitung in einem anscheinend von der Punsch-Partei inspirierten Artikel mit der Überschrift „Richard Wagner und die öffentliche Meinung" ein gerüttelt Maß voll schmählicher Verdächtigungen losgelassen. Man warf ihm vor, er plündere nicht nur die Kabinettkasse, sondern er benutze seinen Einfluß in Kunstdingen, um auch in politischen Angelegenheiten schädlich auf den König einzuwirken. Das waren zwei Staatsverbrechen, denn diese beiden Dinge betrachteten die bevorrechteten Klassen stets als ihre besonderen Reservatprivilegien. Wenn sie anderer an sich anmaßte, mußte er nach ihrer Logik selbstverständlich „schädlich auf den König einwirken".

Drei Tage nach jener Karikatur im Punsch — der frühesten, die wir aus München kennen — erschien in der Allgemeinen Zeitung eine umfängliche Erklärung Wagners. Alle gegen ihn erhobenen Verleumdungen widerlegte er in würdiger, überzeugender Art, auch den Vorwurf, er habe sich von Friedrich Pecht malen lassen, dem Könige das Gemälde geschenkt, jedoch den Künstler mit einem Betrage von 1000 Gulden aus der Kabinettskasse entlohnt, wies er zurück. Hierzu bemerkte der Punschkarikaturist: Dadurch, daß Wagner dem König unaufgefordert sein Ölporträt sandte, habe er diesen ja gewissermaßen selbst veranlaßt, „ihn an den Nagel zu hängen". (Bild 48.)

Die Tagespresse schwieg zwar eine Weile, doch die Intrige gegen Wagner wurde fortgesetzt. Zunächst sollte die Aufführung des Tristan erwünschten Anlaß bieten. Der Punsch brachte Ende April eine Karikatur „Genugtuung" mit der Glosse: „Alle Schmerzen sind vergessen — die Epoche ist da!" Am 15. Mai sollte Tristan erstmalig gegeben werden, allein Krankheiten und andere Hindernisse machten mehrfache Verschiebungen notwendig. So konnte denn Original die im Münchener Volkstheater „zum ersten und wiederholt verschobenen Male" gegebene Posse „Tristanderl und Süßholde" zwölf Tage voraus

geben Die Situation war für Wagner ähnlich gelagert, wie einst in Dresden Wie dort das Mär verbreitet worden war daß er der Revolution dem Sachsenkönig mit Aufhängen gedroht hätte so wurde ihm jetzt Fürstenflennerei vorgeworfen Ja ein Professor wünschte gar „Der Kerl verdiente gehängt zu werden!" Für was! Nun darüber wird sich der Biedermann wohl selbst nicht klar gewesen sein Am 10 Juni fand die Première statt Der Punsch nahm die Gelegenheit wahr sich über das Werk weidlich lustig zu machen teils, indem er allerhand Vorschläge zu Textverballhornungen zum besten gab teils durch parodistische Bemerkungen Stachelverse und höhnische Verurteilungen. Hier einige Beispiele

Jemand der ein gewisses, epochemachendes Textbuch gelesen hatte, schrieb auf ein Röllchen:

> Der Sinn ist ganz konfus, die Verse äußerst holprig,
> Das End von solchem Lied ist ein Quartier beim — Schluß nicht

Meyer Sagen S nur Herr Huber was heißt denn das eigentlich Wonne-lehnendes Sehnen?
Huber Das Isolde ist doch seine Wonne, nicht wahr? Jetzt fragt er sie, Wonne, kannst d es haben?
Meyer Ach so, jetzt laß schon mer's g'fallen.

Hierher gehört auch „Isoldens Unpäßlichkeits oder Zahnweh-Arie". Ihr „sehr sangbarer Text" lautet

> O vergeh,
> Geschwollner Backen
> Reißen im Nacken
> Zahnendes Weh
> Herzensbuß,
> Ohrenfluß?
> Mir war's im Rückgrat
> Wie unter einem Stück Bad
>
> Wie's mich riß,
> Die Seele zerriß —
> Her fas und gar,
> Ich nie vergiß.
>
> Die Münchener Kränke,
> Sagt ich immer ich denke,
> Ich wünsch sie
> Des Schmerzenssanges mehr
> Längeres Dauern
> Immer des Mauern,
> Kaum ich's ertrag
> Obwohl ich mich plag

110

Tut Freund und Feind kund
Meine Prinzbraut!
Ist der Eselsend
Bloßer Scheingrund
Kommt herein und
Macht mir Schwindelhund

Aber leider ist es wahr —
Und ich werde sicher
Immer unbändlicher
Wonne heilersten sieben
Schnorrens bitteten Leben!

Doch bei Osiris,
Wenn's besser nur is
Ich sing' bei der Isis,
Am Samstag, wenn ich weiß es
Am Samstag! Mir wird bang
Und blinger und blingerer!

Nun, wenn nicht am Samstag
Am Montag dann längstens

Du hauptneigende Lust,
Komm an meine Brust —
Weißt, was das heißt,
Wenn's ein so reißt!

Horch — wer schreit so starke?
Beschütze mich, Tristan,
Es ist König Marke
Man meint schon, er frißt es

Aeber schon wieder
Das sieht aus und ist der

Ja, so beginnt
Und ich eile
Ungenieret
Mich ins Bette.

Wenn es auch der erzreaktionäre Spießer ist, der in Schleich zum Wort kommt, so muß man doch zugeben, daß er seine Klinge mit sehr viel Witz und Humor zu führen verstand. Und für spätere Zeiten sind derartige Dinge, die nichts weniger als die Auflösung gegenüber dem Erhabenen sein sollten, was das Geheimnis der Wirkung einer Parodie ist, sondern boshafte, hämische Angriffe, trotzalledem Quellen reinen Genusses!

In einer anderen Notiz wird auf Wagners Bericht über eine in München zu errichtende „Musikschule" hingewiesen. Da „wird nicht nur das ganze bisherige Opern-, Schauspiel- und Konzertwesen zum alten Eisen geworfen — Richard Wagner will auch in bezug auf Poesie, Philosophie und menschliche Denk- und Ausdrucksweise überhaupt das Signal zur Umwälzung geben. Denkt man hierbei an die „Verse" in Tristan und Isolde, so müßten sich solche Prätensionen im Glanze der höchsten Komik darstellen, wenn sie nicht Beweise wären für den krankhaften Zustand eines genialen Mannes.

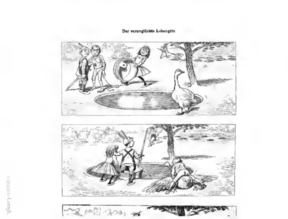


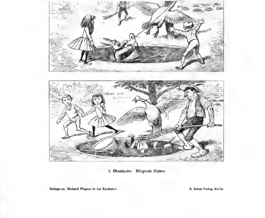
Dieses ist die Burg Monsalvat,
[illegible]

11*

So oder ähnlich, wenn auch nicht mit so viel Humor, dachten und schrieben übrigens alle damaligen Hanslicks der Musikkritik. Daß Tristan den Höhepunkt der Schaffenskraft Wagners bezeichnet, daß

Der verunglückte Lohengrin





A. Oberländer   Fliegende Blätter

Beilage zu: Richard Wagner in der Karikatur   B. Behrs Verlag, Berlin

das Werk überhaupt eine „neue Epoche in der Evolution und Schöpfung von Musik“ darstellt, begriff keiner. Wenn aber selbst die bedeutendsten Fachgelehrten eine so betrübende Verständnislosigkeit gezeigt hatten, wie könnte man denn vom Münchener Laienpublikum erwarten, daß es sich jemals der Größe Wagners bewußt gewesen wäre! Auch der König hatte diese Bedeutung wohl kaum richtig erkannt: seine Schwärmerei für Wagner ist der genagste der Beweise. Jedoch, er handelte so, wie ein alles Verstehender und alles vollauf Würdigender gehandelt hätte, und das war für Wagner schließlich das Wichtigste. Aber dem „königlichen Willen“ wußten die schlauen Gegner sehr bald Schranken zu setzen. Ihnen



112. Vignette

kam es lediglich darauf an, den vertrackten „Ausländer“ von München zu vertreiben. Wenn es ihnen gelänge, den König zu isolieren, so würde er sich schließlich doch ihren Wünschen und Absichten gefügig zeigen. Noch immer war Ludwig II. entschlossen, das Theater zu bauen. Vorerst griff man wieder auf die altbewährte Taktik der Verleumdung zurück. Wagner, hieß es, sei neuerdings in Ungnade gefallen, und der König habe besagtes Projekt noch gar nicht näher ins Auge gefaßt. Die sämtlichen Dementis. Semper sei wieder in Audienz empfangen worden, noch habe er einen Auftrag erhalten, gingen offenbar von der Hofpartei aus.

Diese wollte, laut eines Briefes Friedrich Pechts an Semper, nicht, daß die Zivilliste überhaupt baue, oder für Kunst und Wissenschaft Geld ausgebe. Vielmehr wünschte sie, daß der König den Überschuß seiner Einkünfte ihr zuwende in Gestalt von Hofämtern, Pensionen und Gratifikationen. An die Hofpartei schloß sich die königliche Familie selber an. Sie fühlte sich überhaupt nicht mehr sicher und verlangte daher, der König solle, anstatt zu bauen, lieber für schlechte Zeiten sparen, da diese in nächster Aussicht ständen, usw.

Andererseits übte sich der Münchener Groteskhumor an dem noch in der Luft hängenden „Riesentheater“. Die Ausführung desselben würde — so orakelten spaßhafte Leute — natürlich große bauliche Umwälzungen in München hervorrufen, auf die ein „Wagnerscher Stadterweiterungsplan“ bereits Bedacht nähme.

Es handle sich dabei um folgende Forderungen: 1. Herstellung des Straßenkörpers von der Kögelwiele bis zur Isar; 2. Erbauung von Rollbahnen, einer steinernen, oder eisernen,

14

vielleicht auch Hängbrücke; 3. Herstellung des großen Zukunftsplatzes rechts der Isar in Form eines Rondels, mit Gartenanlagen und vier großen Springbrunnen. Das enorme, in der Mitte aufzustellende Wagner-Monument würde von seinen Verehrern bestritten usw. Komme das alles zur Ausführung, so werde München zweifellos zur ersten Stadt Deutschlands, ja Europas emporrücken, da es der Mittelpunkt der Gesangskunst durch die neu zu gründende Bu Ba Ba-Schule ohnehin schon sei.

Dazwischen tischte man dem Publikum den tollsten Burlesken auf, wie das „Programm zu einer großen zukunftsmusikalischen Prozession, auszuführen an einem anständigen Donnerstag" beweisen mag:

Die große Dresdener Feuerfahne von 1848.
Zwanzig Pilger aus Tannhäuser.
Ein thüringischer Kammerherr, als Vertreter des weiland Landgrafen.
Zwölf weißgekleidete Mädchen aus dem Venusberg mit Korben, die sie aber nicht hergeben.
Ein Militärmusikkorps, mit sechs großen Trommeln und einem Zwölfpfünder einen Schlummermarsch exekutierend.
Ritter Tannhäuser, vor dem eine Fahne mit der Aufschrift: „Schweigt nur von Rom!"
Acht Mitglieder des katholischen Kasinos in Sack und Asche.
Eine Deputation von solchen, die von Musik eigentlich nichts verstehen.



Der Kranke Heiner (singt.) [illegible]

[illegible]

110

Eine Herde Schweinehunde, zu Paaren getrieben von Dr. Hans von Bulow.

Zwölf traurgekleideter Kunstschriftsteller und Kritiker mit Lobestafeln in der Hand.

Der große Plan zu dem neuen Kolossaltheater auf der Gasteiger Höhe nach altgriechischem Muster, welches 20000 Menschen faßt, und wo eine Vorstellung drei Wochen lang dauern kann. Der Plan ist an Fahnenform und wird von drei Wagnerschen Dienstmännern an Stangen getragen.

Unmittelbar dahinter ein Maurer- und ein Zimmerlehrling, den Kostenvoranschlag haltend, mit der Aufschrift: Semper Geld her!

Zwanzig wegen Mangel an Loyalität verurteilte bleiche Staatsräten mit geschorenen Häuptern, geführt von einem Gerichtsdiener.

Zwei Signaltrompeter aus Lohengrin.

Benkmanns künstlicher Schwan, mit den Flügeln schlagend und den Hals hin und her drehend.

Mehrere Mitglieder der Fortschrittspartei, welche für diese Oper begeistert sind, ohne sich jedoch verbindlich zu machen, hinzulangehen.

Lücke in der Promenade (hier gehört das neue Konservatorium herein).

Ein langjähriger Freund Richard Wagners, dessen Porträt tragend mit der Unterschrift: Wenn das nicht 4000 fl. wert ist.

Mehrere wegen der „drohenden Zeitverhältnisse" brotlos gewordene Dekorationsmaler in heiterer Stimmung.

Ein Apotheker mit einer Maß Liebestrank aus Tristan und Isolde links und rechts präsentierend.

Zwanzig Wechselgläubiger mit brennenden Herzen.

Die Kabinettskasse.

Unmittelbar dahinter der heilige Cosmas mit dem Hauptschlüssel.

Mehrere Holzhauer, die Köpfe schüttelnd.

Eine Kompagnie von Stellen- und Unterstützungs-Jägern.

[illegible]

120

Daneben wurden die Verdächtigungen Wagners als „Ausbeuters seines Wohltäters", des Königs fortgesetzt. Heute hieß es, ihm seien „40000 Gulden bar in zwei Fiakern vors Haus gefahren worden", morgen, er habe schon wieder „ein paarmal hunderttausend Gulden verlangt." Geradezu ungeheuerliche Dinge wurden aber ausgestreut, als bekannt wurde, daß August Röckel bei Wagner gewesen sei. Tatsächlich hatte Röckel einer Aufführung des Tristan angewohnt. Nunmehr bot sich den Ultramontanen die erwünschte Gelegenheit, Wagner revolutionärer Umtriebe zu verdächtigen, so, als hätte er's darauf abgesehen, die „angestammte Dynastie" der Wittelsbacher zu stürzen.

„Nicht um Musik allein", schrieb später ein klerikales Blatt, „handelt es sich bei Richard Wagner, sondern um ein ganzes System, für welches derselbe offenbar auch seine Theorie Propaganda machen wollte. Es handelt sich darum, der Kunst und vor allem dem Theater eine Stellung für das Volk einzuräumen, welche bisher dem Gottesdienst zukam."

Es bedurfte nur noch eines außerordentlichen Anstoßes, um die Wagnerkatastrophe herbeizuführen. Und diesen Anlaß gab Wagner selbst. Anfangs Dezember erschien nämlich im Nürnberger Anzeiger ein Artikel, der das Kabinett scharf angriff. Das Erscheinen dieses Artikels traf zufällig mit der Tatsache zusammen, daß eine Hauptperson — von Pfistermeister — der Gewährung einer kunsttendenziösen Forderung Wagners im Wege stand. Wagner, jene Angriffe vielleicht für wirkliche Ausflüsse der öffentlichen Meinung haltend,

14*

glaubte nun seinerseits die Konstellation benutzen zu sollen und ließ einen Artikel erscheinen, worin er „der asylbedürftige und großmütig aufgenommene Gast“, die nächste Umgebung des Königs der „Verachtung der Mitwelt“ anempfahl und die Entfernung von zwei oder drei Personen als eine „für seine und des Landes Ruhe unerläßliche Bedingung“ erklärte. Sofort setzte die Gegendemonstration ein, indem eine Bürgeradresse für Pfistermeister in Umlauf gebracht wurde, die, mit zahlreichen Unterschriften versehen, zu seinen Händen ging. Wohl bat Pfistermeister gleich telegraphisch um Beilegung der Demonstration, allein der Stein war ins Rollen gebracht, nun gab es keinen Halt mehr. Auf der ganzen Linie eröffnete die Presse ein heftiges Kreuzfeuer gegen Wagner. Keine Dezembernummer des Punsch, die nicht von Invektiven wimmelte! Zunächst widmet das Blatt Wagner das nachstehende „Richardhäpferl“

A Häuserl am Roa
Und an Garten net kloa,
's Jahr viera glanzend Guld'n,
Nachher will i mi g'duld'n

I wünsch' allen Leuten,
Daß s' g'sund bleib'n soll'n
Nur zwoa, drei Persona
Dürft der Teufel wohl hol'n.

Die zwoa, drei Persona,
Dö lieg'n mir im Mag'n —
Eher kunnt schon a Schwanz
A Beefsteak vertrag'n.

Dö zwoa, drei Persona,
Dö gange m'r in's Gäu
Nun hat mi an so g'ärgert,
Als dö zwoa oder drei.

Dem Ansturm der königlichen Familie wie der ultramontan reaktionären Parteien, denen sogar der Polizeidirektor und der Erzbischof von München beisprangen, unterlag selbstverständlich der König. So verließ Wagner München. Am selben Tage — 10. Dezember — brachte der Punsch die Karikatur „Ein neuer Orpheus“ (Bild 46). Dir folgte eine zweite satirische Zeichnung Richard Wagners als „kein armer Reisender“ (Bild 49), wie er aus München wandert, und in der nächsten Nummer setzte ihm das Blatt einen „Weihnachtsbaum“ (Bild 52) mit dem Stachelvers „Dresden—Zürich—München“

Liegt nicht was Bezeichnendes darin:
Wo er war, da darf er nicht mehr hin?

Gleichzeitig wird ein Gespräch zwischen zwei Münchener Lehrbuben zum besten gegeben

Maxl: Also ist Herr Wagner aus Bayern hinausgereist?
Seppel: Ja.
Maxl: Da hätte man ihm aber doch einen ortskundigen Mann mitgeben sollen.
Seppel: Warum denn?
Maxl: Na, von Herrn Wagner ist's ja bekannt, daß er keine Grenzen kennt.

In der Schlußnummer desselben Jahrgangs finden wir dann noch eine Karikatur auf Wagners Gesangslehrmethode (Bild 42).

Unterdessen war der aus München verbannte Meister wieder nach der Schweiz gegangen. Und hier brachte ihm Georg Herwegh den nachstehenden sarkastischen Willkommgruß entgegen



Wagner's Hofwerbung in Bayreuth.

121 Ulk, Berlin. 1876

Vielverschlagner Richard Wagner,
Aus dem Schiffbruch von Paris
Nach der Isarstadt getragner
Sangeskundiger Ulyß!

Ungestümer Wegebahner,
Deutscher Tonkunst Pionier
Unter welche Insulaner,
Teurer Freund, gerietst du hier!

Und was hilft dir alle Gnade
Ihres Herrn Alfonsus?
Auf der Lebenspromenade
Dieser erste Sonnenkuß?

Die Philister scheelen Blickes,
Spucken in den reinsten Quell
Keine Schönheit rührt ihr dickes,
Undurchdringlich dickes Fell.

Ihres Hofbräuhauskonzertes
Gerstensaftgesänge du keck,
Und du bist wie Lola Montez
Dieser Biedermänner Schreck.

Solche Summen zu verplempern
Nimmt der Fremdling sich heraus!
Er bestellte sich bei Sempern
Gar ein neues Komödienhaus!

Ist die Bühne, drauf der Robert,
Der Prophet, der Troubadour
Münchens Publikum erobert
Eine Bretterbude nur?

198. J. Bleß. Aus: Grand-Cartere Richard Wagner dans la carte faite

Schreitet nicht der große Vasco
Welteumsegelnd über sie?
Doch Geduld — du machst Fiasco,
Hergelaufenes Genie!

Ja, trotz aller deinen Kniffen,
Wir versalzen dir die Supp';
Morgen wirst du ausgepfiffen —
Vorwärts, Franziskanerklub! —

So in Prosa und in Reimen
Heult der wilde Bajuwar
Und es heulen die „Geheimen":
„Bayernland ist in Gefahr!"

Ach, vergebens baute jener
Ludovik die Propyläen
Denn die Sprache der Athener
Wird man niemals hier verstehn.

Wie die Narren dir's verübeln;
Wie's den Pöbel baß verdrießt,
Wie in seinen Schmutz zu Kübeln
Schimpfend aber dich ergießt,

Weil Hermanns schwarze Vettel
Nicht mit dir zu Pferde sitzt;
Weil einmal ein Bocksnettel
In der Muse Händen blitzt

Weil des reichen Schachs Kameele
Zeitig angelangt einmal,
Eh' Firdusi seine Seele
Ausgehaucht in Not und Qual.

Weil einmal ein goldner Regen
In den Schoß des Künstlers fällt —
Runsece mesnatsegen
Alle Könige der Welt.

Hol den Hort der Nibelungen,
Den versunknen aus dem Rhein!
Und was Orpheus einst gesungen
Sollt' es dir unmöglich sein?

Tiger, Affen, Schweinehunde,
Meyerbären macht er zahm:
Leider hab' ich keine Kunde,
Wie sich Sanchos Tier benahm.

Aber laß den Esels Knirschen
Dich nicht stören im Genuß!
Iß, rost wenn du willst die Kirschen,
Lieber Zukunftsmusikus.

Nur empfiehlt ich dir das eine:
Bist du hurtig, eng Adel
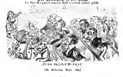
Warte nicht, bis man die Steine
An den Kopf dir wirft — o weh!

Suche niemals mehr auf solcher
Erde dir ein Lorbeerblatt,
Hange selbst das Vließ des Kolcher
Über jedem Tor der Stadt.

Übrigens vermochten gewisse Kreise die Angst vor Wagners baldiger Wiederkehr nicht abzuschütteln, obwohl sie ihr Gewissen mit der prahlerischen Versicherung beschwichtigten, daß „die Wagnerfrage zu einer fast komischen Bedeutungslosigkeit herabgesunken" sei. Wäre dem wirklich so gewesen, dann würde man weitere Schmähungen unterlassen haben. Es wurde aber munter fortgelogen. So, um nur ein krasses Beispiel anzuführen, wenn man mutmaßte, daß Frau Minna Wagner in Dresden ein kummerliches Leben fristen müsse und genötigt sei, Feinwäscherei zu besorgen. Zwar erklärte diese daraufhin öffentlich, daß ihr Gatte sie reichlich, ja „glänzend unterstütze", aber dieser war doch neuerdings mit dem Steckbrief eines sybaritischen Schlemmers behaftet worden — und das wirkte.

Infolge der kriegerischen Ereignisse von 1866 wurde der Fall Wagner ziemlich in den Hintergrund geschoben, jedoch bewirkt gleich danach eine Punsch-Karikatur „Zur Kriegsentschädigung" (Bild 41), in welcher bemerkenswerten Art man sich des „Ausbeuters" Wagner erinnerte. Inzwischen war die Presse bestrebt, den König an der Ausführung des „idealen Volkstheaters" zu behindern. Das Manöver gelang vollkommen. Die auf diese Materie hindeutende Karikatur „Stimme aus der Schweiz" (Wagner und Kabinettssekretär — von Dallipp), sowie „Nur ein vorübergehender Besuch" (17. März 1867) sind die letzten, die der Punsch gebracht hat (Bild 50 u. 53).

Das Judenthum in der Musik
[illegible]



„Ei wie das klingt Wohllaut!"

135. R.Sorski. Wien 1862

Damals befand sich Wagner wieder zum ersten Male auf bayerischem Boden, er wohnte jedoch in der früher benutzten Villa am Starnberger See und kam von da nach München, um eine Musteraufführung des unverkürzten Lohengrin zu überwachen.

Ein Vortrag von Eckard über Wagner gab dem Punsch zu einigen witzigen Glossen Veranlassung:

„Aus der Wagnermusik fühlt Herr Eckard heraus, daß vielleicht wieder die Zeit kommen werde, wo das Drama einen Teil des Gottesdienstes bildet! Wirklich nicht übel, wenn es z. B. im Tagesanzeiger heißt: Morgen, Sonntag, großer Gottesdienst im Hoftheater. Predigt von Herrn Possart. Hochamt, gehalten von Tristan und Isolde. — Desgleichen gemangener Probeschule im Aktientheater, nachmittags werden einige Damen vom dortigen Ballettkorps zur Beichte sitzen".

Zu den geplanten Festvorstellungen übergehend, ruft der Punsch aus:

Getrost! Sie sind gründlich einstudiert und gehen vortrefflich —
Wer? Die Handgriffe zu den neuen Gewehren?
Nein, die Chöre zu den Wagnerschen „Festvorstellungen." —
Die Leitung wird eine mustergültige sein und sich von der früheren wesentlich unterscheiden —
Die Leitung der nächsten Schlachten?
Das weniger, sondern die Leitung des Lohengrin und Tannhäuser.

1868 weilte Wagner abermals in München. Dieser letzte Aufenthalt galt den Vorbereitungen zur Uraufführung der Meistersinger am 21. Juni. Wagner und Ludwig II. wohnten ihr bei. Als die Beifallsbezeugungen nicht enden wollten, stand Wagner, einem Wink des neben ihm sitzenden Königs gehorchend auf und verbeugte sich. Daß die vollzählig anwesende Hofpartei und Aristokratie über solche gottsträfliche „Verletzung der Etikette" empört sein würde, war selbstverständlich. Ein norddeutsches Blatt schrieb:

„Die Selbstüberhebung, die Verachtung des Urteils der Menge, welche sich durch diese Verbeugung aus der sogenannten Kaiserloge kundgab, gereicht weder Wagner noch der Kunst zur Ehre."

Und alle Beckmesser der Kritik von München, Berlin, Wien, Leipzig usw. fielen gleich wüsten Berserkern über das wunderbare Werk her, ohne doch seinen Siegeslauf durch Deutschland hemmen zu können.

Ebensowenig erfüllte sich aber auch der Wunsch aller Feinde, die, wie die Allgemeine Zeitung am 16. Februar 1869 ausrief, „wahrlich den Tag preisen" wollten, „an welchem Richard Wagner samt seinen Freunden wirklich ‚gestürzt' unserer guten, treuen Stadt München und ganz Bayern den Rücken kehren würde." Es ist nicht dahin gekommen, denn diesmal blieb Ludwig II. der Sieger.

* * *

11. Bayreuth-Nibelheim. „Meine Sache ist, Revolution zu machen, wohin ich komme." So hieß Wagners Kunstparole. Nach ihr hat er gehandelt aus historischer Notwendigkeit und aus innerlicher Gesetzlichkeit. Es reute ihn nicht, irgend einem zufälle



124. Faustin. *Figaro* London. 1873

mäßigen Musikantenproblem nachzujagen. Der Preis stand höher. Es galt, seinen Schöpfungen, in denen er die Aufrichtung des einzig vorbildlichen Allkunstideals durchzusetzen sich erkühnte, vorerst Gastrecht, sodann aber auch ihre friedvoll-sichere Heimat zu erobern. Im Verfolg dieses Willens hatte er zwar manche Schlappe erlitten; er erschien ihm jedoch weit ehrenvoller als ein Triumph auf entgegengesetztem Wege. Wenn er nun das Fazit prüfte, was ergab sich da? Keins seiner Werke war im Ansturm erlegen! Lediglich einer durch das kapitalistische Regime erzeugten Überordnung der materiellen Interessen über die ideellen, wobei an alles zuerst der Maßstab des Zweckdienlichen und dann erst des Schönen gelegt zu werden pflegt, hatte er es zu danken, daß seine Kunst noch heimatlos von Land zu Land pilgern mußte. Trotzdem blieb er das künstlerische Leben selber, ja sie gipfelte sich ihm unter seinen rastlosen Schöpferhänden immer höher und höher! Dies beseligende Bewußtsein verlieh Wagner titanischen Mut und Entschlossenheit. Keiner ist ein Riese, ohne es zu wissen! Wenn auch bis jetzt scheinend nicht einmal eines Königs Munifizenz, seiner Kunst eine dauernde Heimstätte zu schaffen vermocht hatte — könnte es dann nicht Wagner selbst gelingen? Sein früheres „Vertrauen auf den deutschen Geist" war allerdings verflogen. Von dorther, dies wußte er, würde ihm niemals Hilfe werden. Selbsthilfe! Er stand allein, nur umgeben von einigen Freunden. Doch gleichviel! Auf sich wußte er schon bauen, auf sie durfte er zählen. Ob das Unternehmen glücken würde oder nicht, das blieb vorerst eine nebensächliche Frage; aber es mußte um seiner Kunst willen gewagt werden. Und nur er selber konnte an dem Schicksal ... der Prostituierung, dem sie mehr und mehr zu verfallen drohte, entreißen, damit sie wieder rein und in Schönheit erstrahle. Dies würde wahrlich geschehen, wenn ihr Wagner einen sturmfesten Tempelbau errichtete. Dann mußte sich ja zeigen, ob er oder ob seine Verleumder und Verkleinerer recht hätten. Er schritt also entschlossen zur Grundsteinlegung des Festspielhauses in Bayreuth. Damit hatten die Gegner wohl nicht gerechnet. Das war ja so verblüffend kühn — so ungewöhnlich! Zwei Jahrzehnte



120. Der allerneueste Messias der Juden
(Liszt, Bülow, Wagner)



Mozart spielte allein gut ohne Honorar anzunehmen, er wurde von Hunderten applaudiert



Richard Wagner verwendet Hunderte von Sängern und Musikern. Tausende bezahlen die Plätze und er ist der Einzige, der applaudiert.

126 und 127. Der Unterschied zwischen zwei berühmten Musikern. Kikeriki. Wien, 1882

lang war es ihnen gelungen, seine Werke, streunenden Zigeunern gleich, von Ort zu Ort zu hetzen. Und dies frevelhaft-lustige Spiel sollte ihnen fortan genommen sein? Als ob Wagner nicht auch so schon genug „Unheil“ angestiftet hätte! Nun aber würde er zweifellos eine gräulbringende neurpatologische Herrschaft bedeuten! Hieran mußte er vorzeitig verhindert werden.

Alle Hauptgegner sprangen in den Harnisch und machten ihre Hilfstruppen mobil. Mit vereinten Kräften gedachten sie Wagner zur Strecke zu bringen. Um Bayreuth herum zogen sich die Söldnertruppen des Verbandstag zusammen. Hier sollte es zur Entscheidungsschlacht kommen. Niemals zuvor war der Aufmarsch stärker, niemals stand freilich auch so viel Enthusiasmus gegen Wagner auf, als bei Beginn und während der ganzen Bayreuther Epoche. Will man Beweise für seine zwar in mancher Beziehung anfechtbare, trotzdem wundermächtige Wesenheit, so genügt es, an die Hochflut von Broschüren, Zeitungsartikeln, Pamphleten, Verlästerungen in jeder irgend denkbaren Form und Gattung zu erinnern, die damals alle Welt überschwemmte. Darin offenbart sich im Grunde weit mehr Anerkennung der alles Musikschaffen des Jahrhunderts überragenden Künstlerschaft Wagners, als die Gegner zugeben mochten.

Und diese Manifestation erhält weiter ihre Stütze durch den mählich immer breiter werdenden Fluß der Karikatur. Ihr vorheriges, man kann sagen, sporadisches Auftreten und Wiederverschwinden zeigt fortan die Tendenz einer zielbewußten Entwicklung, einer charakteristische Geschlossenheit. Und das war ja nur natürlich, denn mit einer Persönlichkeit von so unbezwinglicher Evidenz, wie Richard Wagner, dessen Name von Mund zu Mund flog und die Parole nicht nur der sich leidenschaftlich bekämpfenden Feinde und Freunde bildete, sondern auch dem großen, mehr oder weniger Partei nehmenden Publikum

15*

durchaus vertraut geworden war, mußte sich auch die Kritik immer häufiger beschäftigen. Dabei konnte sie nur an Vertiefung gewinnen. Sie entäußert sich zusehends ihres spielerischen Charakters, sie wird ernsthaft, sie sucht einzudringen in die künstlerische Ideenwelt des Dichter-Komponisten, sie macht ihn jedoch seltener und weniger den Menschen zum Angelpunkt für ihre Darstellung. Hierin unterscheidet sie sich also von der durch die Musikkritik und die Presse repräsentierten Gegnerschaft, ferner auch darin, daß sie jener die Vorhut überließ — was schlechterdings wegen ihres weniger produktiven als reproduktiven Charakters kaum anders sein konnte — dann aber, als der Zernierungsring um Wagner dichter geschlossen worden war, deren sichere Nachhut bildete.

Wie wir bereits gesehen haben, hatten sich Kritik wie Presse an keinem Tage ihrer Oppositionslust gegen Wagner begeben. Nun galt es, ihre ganze Macht zu entfalten. Das Publikum mußte um jeden Preis von einer irgendwie gearteten moralischen oder finanziellen Unterstützung des Bayreuther Unternehmens abgehalten werden! Dieses sollte bekanntlich in erster Linie der Vorbereitung und Aufführung der Nibelungentetralogie gelten, die Wagner nun näher und näher ihrer Vollendung entgegenführte. Die Mittel hierzu sollten durch den im Mai 1871 gegründeten Patronatverein aus Deutschland und anderen Ländern zusammengebracht werden. Der in Berlin lebende Pianist Karl Tausig war der Urheber dieses Plans. Als er plötzlich im frühen Alter von dreißig Jahren durch ein Nervenfieber weggerafft wurde, trat ein anderer Vorkämpfer, Emil Heckel, in die Bresche und gründete im Juni den ersten Wagnerverein. Wenn aber Wagner seine Zukunftshoffnungen auf das unter einer dynastischen Kaiserkrone geeinte Deutschland gesetzt hatte, so mußte er sich bald um diese Hoffnung sowie um den Traum von einer deutschen Nationalbühne getäuscht sehen. Das liberale Bürgertum beschäftigte sich mit ganz anderen Dingen, es schwamm in patriotischer Begeisterung für kriegsvereinigte Heldentaten und ergab sich im übrigen dem abenteuerlichsten Gründungsschwindel; für künstlerische Pläne Wagnerscher Art jedoch war es nur sehr schwer empfänglich zu machen. Noch im Dezember 1871 klagte Peter Cornelius:

„Wohin entschwindet aber die Hoffnung auf eine Nationalbühne, wenn die Besten — er meint da die Wohlhabenden und Gebildeten! — ihrem Schauplatz fernbleiben, wenn sie der großen Lehrmeisterin der Völker mit Geringschätzung den Rücken wenden dürfen?"

Nun, die sogenannte ‚maßgebende' Presse hatte dafür reichlich gesorgt. Sie offenbarte sich wieder als die geborene und geschworene Feindin jeglicher Kultur, indem sie eine durch das Gift der unsinnigsten Verdächtigungen und Verleumdungen möglichst zusammengekittete Phalanx gegen Wagner bildete. Was alles in jenen Tagen auf seine Person gehäuft worden ist, gehört zum belustigendsten Treppenwitz der deutschen Kulturgeschichte. Voll seliger Wonne, daß das bißchen Wissenschaft aus Tertianerzeiten noch nicht ganz verschwitzt ist, schwelgen die Angreifer in allerlei Vergleichen aus der ersten welt- bzw. naturgeschichtlichen Übungsstunde. Wagner muß für alles herhalten. Er, „der große Übelklinger", der „hochweise, famose, brutale Zukunftsmusikus" der bald als „Don Quixote" oder „fischer

Siegfried-Wagner hebt den „Schatz“ der Nibelungen



Da lieg auch du — dunkler Wurm!
Den gleißenden Hort hol' ich hurtig.

158. C. v Grimm. Schalk. Leipzig. 1879

Plagiarius von Berlioz, Offenbach usw.", bald als „musikalischer Münchhausen" oder „Taktstock-Kavalier" auf einer an „Borniertheit grenzenden Unwissenheit" im „Irrgarten der Selbstüberschätzung umhertaumelt", was — obwohl andererseits „ein in allerdings genialen Anfällen rasend gewordener Narr", doch auch zu veritablen Zwecken zu gebrauchen — wie wir gleich sehen werden. Als „Königlich Bayerischer Leibkomponist" und demzufolge „kriechender Speichellecker der klerikalen Partei" stand ihm der „Judenfresser und Judenschnapper" vortrefflich zu Gesicht. Kein Zweifel: Wagner war ein „Arroganter Judenbengel" und „Thersites" obendrein. Dazu paßt seine „geckenhafte Großmannsucht". Nun so kann man es zu etwas bringen. Nicht bloß, daß der „Zukunftsmusikvater" sich mit dem Rufe eines „musikalischen Mahnrt" oder abenteuernden „Cagliostro der Musik" und schleunigst prassenden „Heliogabalus" begnügt hätte. Ein „sozialdemokratisch-musikalischer Lassalle", ein blutrünstig-jakobinistischer Musik-„Marat" oder gar ein „Henker der modernen Musik" überhaupt zu sein, das dünkte Wagner schon mehr. Freilich eine Portion „Selbstbeweihräucherung" und „fürchterlich bombastischer Selbstvergötterung" muß dabei sein. Mit ihr pflegen sich „Tendenzreiterei", „Reklamesucht" und „Denunziationswut" brüderlich zu verbinden. Doch weil es da auf ein paar dunkle Punkte mehr nicht ankommt, so glaubte das Publikum auch, daß Wagner, wie die Zeitungen schrieben, wirklich eine stechende „Wespe", eine giftgeschwollene „Natter", eine schmutzige „Schmarotzerfliege", mit einem Wort „ein großer Schnorrer" sei, der als „Geschäftsreisender für sein ‚Ich' mit dem Taktstock in der Hand fechten" ging.

Dies war nun allerdings zwischen 1871—1874 wiederholentlich der Fall. Es geschah jedoch lediglich des „angezettelten Musikschwindels" wegen. Um für den Bau seines Festspielhauses in Bayreuth Geldmittel zu schaffen, veranstaltete Wagner eine Reihe von Konzerten in großen Städten wie Leipzig, Wien usw. Da bewährte er sich, wenn wir Friedrich Spielhagen als Zeugen aufrufen, gemeinhin als „schlauer Rattenfänger", der es sehr wohl verstand, „alle die großen und die kleinen, die klugen und die dummen Kinder" zu locken. Anfangs 1873 konzertierte Wagner auch wieder in Berlin, und zwar mit großem Erfolg. Trotzdem fand Georg Herwegh ein Haar in der preußischen Suppe, wie seine an den Freund gerichtete Versepistel vom 8. Februar dokumentiert:

Die nüchterne Spree hat sich berauscht
Und ihren Verstand verloren,
Andächtig hat der Berliner gelauscht
Mit großen und kleinen Ohren.

Viel Gnade gefunden hat dein Spiel
Beim gnädigen Landesvater,
Nur läßt ihm der Bau des Reichs nicht viel
Mehr übrig für dein Theater.

Wärst du der langgezogene General,
So würd' man belohnen dich preußisch,
Gezogen laß du für dieses Mal
Dreihundert Tälerchen preußisch.

Ertrage heroisch dies Mißgeschick
Und mache dir klar, mein Bester:
Die einzig wahre Zukunftsmusik
Ist schließlich doch Krupps Orchester.

Wilhelm I. hatte nämlich einen Patronatschein gekauft, fügte später auch noch mehrere dazu. Aber Herwegh behielt doch recht. Ende 1873 waren erst 270 Anteile untergebracht.

Der trojanische Schwan.



[illegible]

139. Berliner Wespen 1883

Noch kläglicher war der Erfolg einer damals im Auftrage der Wagnervereine an 4000 deutsche Buch- und Musikalienhändler hinausgesandten Subskriptionsbitte: keiner nahm Notiz davon nur ein paar Taler von Gießener Studenten gesammelt, gingen ein. Gleichzeitig hatte man an 81 Hof- und Stadttheater die Bitte um Aufführungen zugunsten des Bayreuther Unternehmens gerichtet. Obgleich nun die meisten mit Wagners Werken tantièmenfrei ihre Kassen füllten, hielten es doch nur drei Direktionen als Pflicht des Anstandes, zu antworten. Und auch diese drei bedauerten, keinen Groschen für den Bau des Festspielhauses übrig zu haben. Der Plan erfuhr also eine hartnäckige Ablehnung auf der ganzen Linie! Wenn er jedoch so schlechte Aussichten versprochen hätte, wie böswillige Skribenten zu berichten wußten, dann würde eine 1873 in Berlin gegründete Gesellschaft „Wagneriana" dem Komponisten nicht drei Millionen Mark — wovon innerhalb kurzer Frist 600 000 Mark gezeichnet worden waren, angeboten haben, falls er gesonnen wäre, nach der Reichshauptstadt zu übersiedeln. Wagner war aber schon an Bayreuth gebunden, er konnte keine Zusage mehr geben. Und das war gut so, denn nun blieb er davor bewahrt, sich an die kapitalistische Spekulation auszuliefern. Desto zuversichtlicher erwartete er die

Bewilligung einer staatlichen Subvention von seiten Deutschlands. Na, wenn das keine Anmaßung war — —! Bismarck erachtete es — das hätte der Petent eigentlich wissen sollen¹ — in seiner bekanntermaßen allen kulturellen Fragen schroff entgegengesetzten „Wortkargheit“ für überflüssig, zu antworten, und der Reichstag lehnte Wagners Eingabe ab. Es war wirklich kein nationales Kunstbedürfnis vorhanden. Auch die Presse befand es. Sie hatte nichts eiligeres zu tun, als ihrerseits gegen die Bezeichnung der Bayreuther „Musikaufführungen“ als einen „nationalen Unternehmens“ entschiedene „Verwahrung“ einzulegen.

Die „Gartenlaube“, das Prototyp unserer bürgerlichen Familienblätter, schrieb in der Brief kastenecke: Man könne sich nicht der Erkenntnis verschließen, „daß die Nation den Bayreuther Aufführungen absolut fernsteht, und daß es nur das in Deutschland noch immer florierende Koterie- und Reklamewesen ist, welches dem Wagnerfeste einen Nimbus leihen möchte, den es in Wirklichkeit nicht hat, noch haben kann.“ Und Ludwig Speidel, eine Wiener Lokalgröße, verstieg sich sogar noch nach den ersten Festspielen von 1876 zu dem fürchterlich fuchtelnden Ausruf: „Nein, nein und dreimal nein, das deutsche Volk hat mit dieser nun öffentlich gewordenen musikalisch-dramatischen Affenschande nichts gemein; und sollte es an dem falschen Golde des ‚Nibelungen-Ringes‘ einmal wahrhaften Gefallen finden, so wäre es durch diese bloße Tatsache ausgestrichen aus der Reihe der Kunstvölker des Abendlandes.“

Allerdings, ohne Ludwigs II. hochherzige Beihilfe gerade zu einer Zeit, als Wagner schon den Gedanken erwog, seine „Bayreutherbude“ aufzugeben, wäre es schwerlich zu jener „Affenschande“ gekommen. Dann wurde aber auch die Zeitungskritik des historischen Moments beraubt worden sein, der Welt von sich selber ein so grandios erheiterndes Schauspiel unsterblicher Lächerlichkeit geben zu dürfen. Und das wäre im Interesse einer wirklich spaßhaften Sache sehr zu bedauern gewesen. Kurz und gut, mit verdoppeltem Eifer, mit komischer Wut stürzten sich damals die Zunftwächter der deutschen Kunst auf den Schöpfer der Tetralogie. Dieser „Riesenkanonade“ gegenüber mutet jeglicher Anfang auf den Tristan und die Meister

Richard Wagner: Bum, bum! Das Bombardement von Bayreuth geht los
Alexander redivivus
130. Wiener Humoristische Blätter. 1882

singer vollbrachten Angriffs an wie ein harmloses kindliches Gassenspiel.

Sämtliche jener kritischen Wechselbälge spiegeln das künstlerische Unvermögen ihrer Erzeuger wieder. Jeder legt sich die Nibelungen so zurecht, wie er sie würde gedrechselt haben. Der eine verhöhnt sie als ‚blutigen Dilettantismus‘. Dieser begafft sie als „mythologischen Viehstall, dem Wagner den bekannten melodischen Konservatoriumston abgelauscht hat“, und jener wünscht unter Aufwendung eines gewissen Kutscherhumors der „Ring“ sollte wegen der Mitwirkung des Rosses Grane besser den Untertitel führen: „Szenen aus dem Leben eines Droschkengauls“. Einer findet den „Hundetrab der Stabreime entsetzlich“, einem anderen ist die Musik „der geschickte Affe der Realität“. Daniel Spitzer meint gar: „Wenn Wagner unsere verpfuschte Welt zu schaffen gehabt hätte, würde er gewiß der Lerche den Umfang des Rhinozeros und dem Veilchen die Größe des Krautkopfes gegeben haben.“ Daß der Siegfried ein „Puppenspiel für die reifere Jugend und das kindische Alter“ sei, liest sich ebenso ergötzlich wie die Bewertung des ganzen Ringes als „Zirkuskomödie“ oder „Gaukelspiel und unnatürlicher Liebesqualm“ ...

Zur Rettung des eisernen Vorhangs

131. Berliner Wespen. 1882

Überhaupt Wagners Immoralität! Man wähnt einen unserer berüchtigten Lex-Heinze-Männer sprechen zu hören, wenn ein ultramontanes süddeutsches Blatt schreibt: „In Bayreuth werden jetzt die Orgien des Antichristentums gefeiert; das ist so recht modern und gottlos, sich stundenlang bis zur sinnlosen Betäubung von der Musik und der Pracht der Szene berauschen zu lassen, wie es dort täglich geschieht. Den größten Beifall finden jedesmal die unsittlichen Szenen, die in Hülle und Fülle über das Ganze ausgestreut sind, um den sonst langweiligen Stoff für den Zuschauer anziehend zu machen.“ Und die Wiener Bombe faßt ihr Urteil in einem witzigen Vierzeiler zusammen:

Nibelungen — nie gelungen! | Rheingold — kein Gold!
Die Walküren — Leut' sekkiren; | Götterdämmerung — Ohrenhämmerung.

Was folgt nun aus dem allem für Wagners Kunst? Das Ende!

„Dann wird ein fröhlicher Bearbeiter kommen, wird sich ganz gemütlich über die vier starken Partituren hermachen, wird das Wirksame herausschneiden, das Unwirksame, das die unverständige Mehrheit unserer Generation gelangweilt hat, beiseite werfen, die Ausschnitte unter möglichster Wahrung des Originals kurz zusammenschweißen und daraus ein Kunstwerk herstellen, das unserer bisherigen Oper beinahe zum Verwechseln ähnlich sieht."

So zu lesen in Paul Lindaus „Nüchternen Briefen aus Bayreuth", zuerst veröffentlicht in der Berliner Wochenschrift „Die Gegenwart".

Damit aber der Prosa auch die Poesie zu Hilfe komme, sei Bauernfeld zitiert. Er macht — zahlreiche Epigramme bezeugen das — Wagner gegenüber aus seinem Philisterherzen wahrlich keine Mördergrube. Hören wir den alten Spötter!

Das ungeheure Toben und Tosen!
Wie schrieb er das nur in Atlashosen?

Tripartitum das Opus, es nimmt drei Abend in Anspruch —
Ist's vorüber, er läßt, hoff' ich, uns endlich in Ruh!

Über den Regenbogen, da seht, spazieren die Götter
Odin und Freia und Thor — — Toren, sie klatschen dazu.

Groß dem Wissen und Können, auch fehlt dir der Geist, das Geschick nicht,
Aber der „Humbug" nur schraubt zum Genie dich hinauf.

Da muß „Phöbus Apollo" eingreifen, meint Bauernfeld. So ein regelrecht pathetisches Gebet wird seine Schuldigkeit tun. Und der Alte fällt ins Knie — und betet.

Gott der süßen Musika,
Was dich neu ins Leben riefe!
Sängest mit den holden Musen
Sicher keine „Leitmotive"!

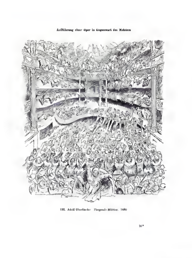
Bist ein Dichter auch, ein echter,
Darum wünschtest du zum Henker
Diese Stümper — Dilettanten,
Diese Stabreimsprachverrenker.

Lauschtest gierig, wenn dir Mozart
Oder Schubert vorgesungen,
Und es schmerzten dich die Ohren
Bei dem „Ring des Nibelungen".

Der den Python du getötet,
Wirdest auch heraus dich finden,
Dort in Bayreuth den verrückten
Neuen Marsyas zu schinden!

Aber auch da: alle Beschwörungskünste nützten nichts — die Götter blieben taub. Ja, es schien ihnen sogar der „Bayreuther Kohl" schmackhaft zu munden, denn Wagner blieb ungeschunden! Das erboste seine Feinde fürchterlich. Und sie verhöhnten ihn. Zwar nach alter Weise, doch mit revidiertem Text. Es hatte sich ja manches verändert. Nämlich Wagner war kein Zigeuner mehr. Und seine Kunst kein Bettelkind mehr. Beide besaßen endlich ihre ach wie lang und sehnsüchtig gesuchte Heimat. Beide waren sozusagen ihr Eigen geworden. Hier herrschte kein fremdes Machtgebot, nur des Schöpfers Wille. Wie er sein Werk geschaffen, so, nicht anders, durfte es hier herrlich emporsteigen. Dies Haus war sein Reich!

Aufführung einer Oper in Gegenwart des Meisters



122. Adolf Oberländer: *Fliegende Blätter*. 1880

Aber jene Krämerseelen ahnten Wagners überschattende Höhe nicht. Ihr Eigendünkel stand einer besseren Erkenntnis im Wege. Sie dünkten sich als Mittelpunkt der Welt, als Zentralsonne die ihr Licht über jegliche Wesenheit, über jedes Stäubchen würfe. Was konnte ihnen Wagner bedeuten! Ein armselig Pünktchen — nicht mehr. Und sie höhnten: „Herrlicher Mann, großer und unerreichbarer Meister! Sehr geschätzter Mann Gottes!" Hat wie er sich spreizt und bläht: „dieser oberste Magus des Zauberspiegels Musik", dieser „mit allen Schwulstkünsten aufgedunsene Ehrenbürger von Bayreuth", dieser „Wahnfritze", dieser „Wahnfriedrich", recte „Richard von Wahnang!" Dr hat er sich lediglich um als unfehlbarer Musikpapst das „Concilium Bayreuthianum" — die Festspiele — abzuhalten, seinen „Nibelungenvatikan" gegründet. Und in diesem weihrauchgeschwängerten „Götzentempel" nimmt „Seine Heiligkeit Richardus Magnus der Gottliche Schah von Bayreuth", die untertänigsten Pantoffelküsse aller Nationen entgegen. Zieh deine Socken aus, und tritt, profaner Pilgrim, wenn du die Schwelle des Musiklaboratoriums überschreitest. Verhülle dein Auge, damit es jener Spruch nicht blende, der die Eingangspforte zur Villa der „Majestät im Tonreiche" ziert: „Wo all mein Wähnen Frieden fand, Wahnfried sei dieses Haus von mir genannt." Da drinnen gebt dir „göttliche Narrheit" in „Frou-Frou"-Gewändern an und füttert das arunköpfige Ungeheuer der unendlichen Melodie mit Leitmotiven! Entflieh der Landwurmhöhle! Doch wenn jetzt dein von allem phantastischen Blendwerk ernüchterter Blick auf jene eigenherrliche Inschrift fällt, dann weißt du auch, wie sie richtig heißen sollte. Nämlich so: „Hier, wo mein Wahn geschaffen stand, Wahnschaffen sei dies Haus genannt." Und dann bade dich rod lahre schleunigst heimwärts und fabriziere die künftig drinnen Hausrat an Liedern nebst Musik selber. Denn „Richard Trommelfell" ist der „Abgott aller Unklarheit unserer Zeit", und seine Nibelungen sind die ... Musiküberschwemmung versetzten Lehrbücher der nordischen Mythologie". Ungefähr so wurde gespöttelt.

Wenn man nun die niederschmetternde Verurteilung der Tetralogie mit diesen burlesken „Standeserhöhungen" vergleicht, so könnte man geneigt sein zu glauben, daß die Gegner Wagners lange nicht so böse Kerle waren, als ihnen die Fama angedichtet hat. Sie hätten sich möglicherweise zu einer ehrlichen Anerkennung seines Kunstschaffens herbeigelassen — wenn nicht zu befürchten gewesen wäre, daß ihr Quentchen papierner Ruhm, ihr „Prestige" darüber verloren ginge. Nur das nicht! Außer als „kompetente" Musikverständige wollten sie doch auch als geistreiche Witzbolde bei der Mitwelt gelten. Deshalb tauchten sie von jetzt an ihre Feder abwechselnd in Galle und Rosenwasser.

Aus dieser Doppelzüngigkeit zog die Karikatur ihre Nutzanwendung für sich. Zwar folgte sie der Söldnertruppe einer Wagner feindlich gesinnten Presse aufs Schlachtfeld und erhielt auch aus deren Generalstabsquartier die Menage, aber sie dankte für Schrotbrot und Erbswurst. Zwar fand sie den Acker tüchtig vorbereitet, aber sie pflügte mit eigenen Ochsen. Daß sie nicht die Partei Wagners nehmen konnte, war ja selbstverständlich. Ein Angriffsobjekt von solcher Beschaffenheit war ein reizbarer Leckerbissen. Und obendrein



138. Gustav Gaul. Wagner als Dirigent. Wien. 1856.

verharrte sie ganz in derselben Lage wie die Gegnerschaft. Ihr Hochstreben, ihre Anschauung fußte doch auf dem Boden des Philistertums. Daher sehen wir sie gleichsam „wie ein Mann" sich erheben. Selbst von Paris und London, aus Italien und der Schweiz schwirrten einige Scharfschußbilder herbei. In der Hauptsache jedoch bestellte die Berliner und Wiener Karikatur — vornehmlich diese — das Feld von Bayreuth.

Das erste hierauf bezugnehmende Zeichnung stammt vom Jahre 1873. Wir finden sie in „Über Land und Meer", mit mehreren anderen unter dem Titel „Was für die (Wiener) Weltausstellung vergessen wurde". Wagner balanciert, nach Art der Kunstbäcker, das Modell seines Theaters auf dem Kopfe (Bild 4). Mit Beginn der ersten Festspiele wird die Karikatur äußerst rege. Schon am 27. August 1876 bringt das Pariser Witzblatt „Le Sifflet" (die Signalpfeife) eine Groteskzeichnung von H. Meyer: Wagner, mit einem Lorbeerkranz umleuchteten „Blitzableiter" auf dem Haupte, als Dirigent. Natürlich hat auch sein Festspielhaus die Form

der preußischen Pickelhaube — eine böse Glorie, die später oftmals variiert wird. Und da oben hat der Meister Posto gefaßt! In der Aufschrift „Théâtre le Charenton Bayreuth“ liegt die eigentliche Satire verknüpft. Beide Städte besitzen nämlich auch — Irrenhäuser! (Bild 67.)

Zum ersten Festspiel, das am 13. August seinen Anfang nahm, waren außer jenen Nassgergen, die überall dabei sein müssen, eine Anzahl fürstlicher Persönlichkeiten, darunter sogar drei exotische, und, was doch selbstverständlich, unzählige Musiker und Künstler erschienen — jedoch kein einziger deutscher Komponist, ob „bedeutend“ oder nicht. Solches Faktum machte sich ein Berliner Blatt zunutze. Es veröffentlichte triumphierend eine Seite voll Namen „berühmter“ Leute, die durch Abwesenheit glänzten. Immerhin hatten wohl die Ferngebliebenen das Tapferkeit bestes Teil erwählt — wenn man dem Zeichner des Kladderadatsch glauben darf. Wer vom Schwarm der Gäste nicht gerade zu den oberfränkischen „Gscheert'n“ zählte, die bloß hergelaufen waren, um ihrer naiven Schaulust zu frönen, der hatte zunächst große Not, ein Nachtquartier zu gewinnen. War er so glücklich gewesen, dann hieß es bei tropischem Sonnenbrand auf schattenloser Straße zum Theater hinaufpilgern. Und schließlich das Vergnügen im stockdustern Zuschauerraume (Bild 68—80) — — doch, da stehen wir ja schon mitten auf dem „Kriegsschauplatze“, von welchem hier ein ganzseitiges Blatt einen erlesenen Vorgeschmack bietet. Karl Klic stellt darin eine Art karikaturistischer Präsenzliste der Getreuen des Hauses Wahnfried auf. Wir entdecken Liszt, Frau Cosima, den Komponisten Rubinstein, die Wiener Operndirigenten bzw. Theaterleiter Jahn, Herbeck und Jauner, den Bühnenkünstler Joseph Lewinsky, den bekannten Klavierfabrikanten Bösendorfer, den Bankier Rothschild. Von mitwirkenden Gesangsgrößen Friedericke Materna, Emil Scaria, Marianne Lammert, Lilli und Marie Lehmann. König Ludwig II. trägt quer über die Brust gepreßte Notenbänder aus dem Ring zur Schau. Soeben begann die Vorstellung. Wagner, im seidenen Schlafrock, hat gerade das Zeichen hierzu gegeben, und Hans Richter dirigiert sich dabei einer knorrigen Wurfkeule als Taktstockes bedienend, wuchtig mit beiden Händen. Höchst amüsant wird die Wagnersche Musik karikiert — der einzige Versuch dieser Art. Bei der Zusammensetzung des Orchesters überwiegt das Blech. Oben an ein Riesenbombardon. Gleich Feuerwerkskörpern schießen aus den Schalltrichtern prasselnd die Notenraketen empor, drachenköpfige Schlangen mischen zischende Melodiefragmente aus drei- bis fünffach erhöhten Sopranlagen hinein. Selbst Grane, das „Droschkenpferd“, und der gefräßige

134. Berliner Wespen. 1882



Statt Duett
Zweigekreisch



Statt Ensemblemusik
Violen-Zerfetzung



Statt Romanze
Schreckenslaute

Lindwurm sagen rief — Wagalawaia! (Bild 64.) Der Zeichner des Leipziger „Puck" hat sich auch einmal die Walküre angesehen. Sein besonderes Interesse erregte da im dritten Akt die Szene, wo die Heldinnen in Helm und Brustharnisch nacheinander auf ihren Streitrossen herbeireiten. Flugs schoß ihm der Gedanke durchs Hirn: Wie mag sich wohl der „uneingeweihte" Alltagsmensch den „Walkürenritt" vorstellen? Einfach so! Er wähnt sich in einen Zirkus versetzt, gerade wird eine sensationelle Nummer exekutiert, drei Trakehnerhengste sausen im Galopp um die Manege, auf ihren Rücken drei splitter nackte fesche Reiterinnen: Das sind die Walküren. Prüfenden Blickes steht der Direktor inmitten des Kreises: Stallmeister Wagner! Und so studiert er mit sündhaft reizvollen Bahlerinnen den Wolkenritt! (Bild 84.)

Die Anwesenheit von Fürstlichkeiten und staatlichen Würdenträgern verlieh den Bayreuther Festspielen mitunter eine prunkhafte Umrahmung, in deren Mittelpunkt begreiflicherweise Wagners Werk und Persönlichkeit standen. Was schien da naher, als das Wortspiel von den vertauschten Rollen! Wagner, umgeben von Kaisern und Königen! Wagner im Verkehr mit Kanzlern und Diplomaten! Wahrlich ein dankbarer Stoff, den sich kein Gegner entgehen lassen mochte, und den sich die Karikaturisten erst recht nicht schenken konnten. Wiener Witzblätter sind es zuvörderst, die das geharnischte Spiel dieser Kontraste zur komischen Wirkung zu steigern wissen. Man betrachte daraufhin „Die Wagner-Woche" des Floh, ein Tableau mit sechs verschiedenen Karikaturen. In dem Lesermannbildchen wird allerdings sofort ein alter Berliner Witz über Spontini lebendig (Bild 85). Hinwiederum findet die Szene zwischen Wilhelm I. und Wagner ihr Gegenstück in der Bombe. Diesmal ist es der Dichterkomponist, der den Kaiser auszeichnet (Bild 86 und 87).



Statt Liebeslied
Harfenrenn

Statt Quartett
Schrumpotenz

Statt Finale
Rochst ausgesprochenes Gerülpsch

135—140. Neue Bezeichnungen für Richard Wagner-Nummern. Wien. Kikeriki 1882



141—144 Vignetten zu einem satirischen Artikel über den Ring des Nibelungen. Punch, London, 1882

Eigentlich sind sämtliche Karikaturen, welche Richard Wagner im Umgange mit Potentaten, Staatsmännern, Diplomaten usw. — auch Rochefort und Bismarck treffen wir da — aufzeigen, nur kleine zeichnerische Witze, lustige Intermezzi im großen Spiel. Worauf es doch mehr ankam, war, den Komponisten und seine Musik im Zerrbilde festzulegen. Es wurde bereits auf eine Berliner Volkskalender-karikatur hingewiesen, die sich mit dem Zukunftsmusiker Wagner befaßt. Sie, nebst einer Wienerischen: „Folgen der Zukunftsmusik" (1858) waren jedenfalls die allerersten dieser Art. Wie sich dann Cham im Pariser Charivari zu demselben Thema gestellt hat, das wird ersichtlich aus einer seiner frühesten Wagnerkarikaturen vom Jahre 1860. Dort wird ein Wagnerkonzert exekutiert von einer — Babykapelle, die pausbäckigen Kleinen machen ihre ersten Geh- und Stehversuche in sogenannten Laufstühlen, heißt mit anderen Worten: Zukunftsmusik ist Spektakel für Unmündige — ist „törichte" Musik (Bild 34). Seit einiger Zeit, und so bis anfangs der siebziger Jahre galt nämlich in Deutschland das Schlagwort Zukunftsmusik unter den Antiwagnerianern als Abschreckungsmittel. Schon 1860 brandmarkte der Kalendermann des Kladderadatsch dies Gebaren:

> Zukunftsmusik! So schimpfen sie mich und meinen dann, wunder
> Welchen vernichtenden Streich gegen mein Haupt sie geführt.
> Mitleidswürdiger Schwarm! Armselig, weil ihm die Zukunft,
> Weit armseliger noch, weil die Musik ihm versagt!

In Ernst Dohm, einem der Redakteure des Kladderadatsch, hatte nämlich Wagner einen begeisterten Parteigänger! Um zu erfahren, was für ungeheuerliche Vorstellungen über die *Zukunftsmusik* im *Umlauf* waren, braucht man nur einige dieser Bildsatiren zu betrachten. Es dürfte kaum ein Dutzend existieren. Dies wenige genügt aber. Unser besonderes Interesse beansprucht ein schweizerisches Flugblatt, dessen bereits Erwähnung geschah. Es erschöpft das Thema: Zukunftsmusik nach jeder Hinsicht und scheint daher öftere als Vorlage geeignet zu



142

haben. Auf einigen viel später entstandenen Pariser Witzblättern kehrt nämlich die Grundidee in modernisierter Gestalt wieder. Wir sehen da anstatt wirklicher Kanonen riesige Bombardons manchmal auf Rädern, gleich Wallgeschützen. Wie ein für moderne Musik à la Wagner und Richard Strauß gebrauchsfähiges „Sextett-Horn" nach Auffassung des Kladderadatsch-Humoristen beschaffen sein soll,



143

lehrt das hier abbildlich vorgeführte Ungetüm. Sechs lungenkräftige Bläser sind notwendig um seinen Basses Grundgewalt erdröhnen zu lassen (Bild 23). Aber dann — — alle Trommelfelle! Den Wiener humoristischen Blättern scheinen Baßkanonen, Sechsmännerhörner, Dampfpauken und Posaunen noch wenig ausgiebig gewesen zu sein, um beispielsweise das anarchistisch wilde Tonchaos der Nibelungenpartitur völlig zur Geltung bringen zu können. Ihr gewitzigter Zeichner wartete deshalb mit einer für die ersten Bayreuther Festspiele konstruierten Tonkunstdampfmaschine auf, natürlich nur im Bilde. Daß der Wagnerschen Musik vielfach und Jahrzehnte hindurch der erstgenannte Vorwurf gemacht wurde, sie habe nicht bloß Stimmband-, sondern auch Trommelfellzerstörende Wirkungen im Gefolge, ist wohl zur Genüge bekannt. Es gab sogar Mediziner, welche schrieben: Unsere Ohren wären nicht groß genug, um ein Tonwerk solcher Art fassen zu können — es müßte denn sein, daß man die Gehörgänge künstlich erweitere. (Beilage L'Eclipse.) Wagners Musik verursache physische Schmerzen, wie etwa das Gekreisch einer Holzsäge, mit der einem jemand über die Ohren streicht. Auch von dieser Schauermär haben Pariser und Wiener Karikaturenzeichner Gebrauch gemacht. Le Triboulet und Bombe.

Man mag lachen über solche barocken Einfälle. Unbeschadet ihrer satirischen Schärfe liegt doch auch in Karikatur Liebe darin. Wagner war kein Phantom mehr, das man so mir nichts dir nichts verjagen konnte. Seine Macht auf die Gemüter änderte sich spontan und geheimnisvoll. Dennoch höhnten die Gegner: Der — ein Riese? Seht nur, wie wir ihn verkleinern! Doch während sie schon triumphierten, ihm über den Scheitel hinwegsehen zu können, wuchs er immer höher und höher. Da wurden sie doch irre. Das geht nicht mit rechten Dingen zu, meinten sie. So muß er ein größenwahnsinniger Tropf sein. Und ihr armer Witz erschöpfte sich in „Legenden". Und der Karikaturist der Bombe



144

17

vollzog an Wagner die Vergöttlichung — im Narrenhaus. Er läßt den Meister „vom Festspielhaus über die berühmte Regenbogenbrücke aus Rheingold nach jener Walhalla (Irrenanstalt) hinüberschreiten, wo er nun 'Gottvater' spielen darf" —.

Die Karikatur, wenn sie bei Wagner bloß den billigen Triumph der Narrheit gesucht hätte, würde dadurch nur beweisen, daß sie der ihr zugefallenen Aufgabe nicht gewachsen, kurz, von der Linie ihrer Entwicklung abgewichen war. Es konnte jetzt keinesfalls darauf ankommen, lediglich die faktische Größe Wagners zu der ihn umgebenden Kleingeistigkeit in Kontrast zu versetzen. Die Karikatur hatte vielmehr ihr Objekt, also die Persönlichkeit des Meisters über alles Menschtum hinaus zu steigern. Das Verfahren erschien im Hinblick auf die grandiose Schöpfung der Tetralogie geradezu geboten. Ein Karikaturist, der auch zugleich Künstler war und der überdies den in die Partitur des Werkes gebannten Riesengeist in seiner Totalität erfaßt hatte, mußte wohl von selbst auf jenen Weg gelangen. Außerdem sicherte er dann auch seiner Darstellung eine höhere künstlerische Groteskwirkung neben der rein gegenständlichen. Unter solchem Gesichtspunkt sind zunächst einige Karikaturen des Ulk zu betrachten. In der einen, nämlich „Äschylos und Shakespeare bei Wagner" wird gewissermaßen die erste Phase seiner gesteigerten Schöpferpersönlichkeit verbildlicht. Zwei Unsterbliche der Weltliteratur huldigen ihm als ebenbürtigem Dichter. In ihrer devoten und in Wagners selbstbewußter, gönnerhaft herablassender Haltung liegen die komischen Gegensätze. Der Frack bei beiden, das anbetende Volk im Hintergrunde sind humoristisches Beiwerk (Bild 62). Die noch heute manchmal zur Diskussion gestellte Frage: Gehört Wagner auch als Dramatiker zu den Koryphäen des deutschen Parnaß? wird vom Witzzeichner ungewollt im bejahenden Sinne beantwortet. Wagners Halbgottwerdung in Bay-



Glücklicher Meister, die Fagotte sind mit dir

145. Kikeriki. Wien 1882

reuth" benennt sich die zweite Karikatur. Hier erscheint, wie ich bereits oben andeutete, der Schöpfer über sein Werk emporgehoben und ist ein personifizierter Gott. Seinen Thronsitz überwölbt eine Aureole von Leitmotiven aus den Wolken. Wagner ist Wotan, der Allvater selber, bewacht von den beiden Wölfen. Seine Raben sendet er seine Raben Hugin und Munin mit der Botschaft selbst durch zwei getreue Adjutanten — „Bimmenvater" H. Porges und E. von Hagen — verkünden Gottwerdung ins Land hinaus. Das Zeichen der Herrscherwürde schwingt er zugleich als Taktstock. Heute ist Festspieltag. Und nun tritt zum komischen Moment das satirische. Gerade treffen zwei Walküren an. Sie schleppen „Patrone" herbei. Der eine ist ein „gekröntes Haupt", der andere erweist sich als Bürgerlicher. Von der Musik hat er schon unterwegs Ohrenschmerzen bekommen. Auch der Fürst wird halbtod abgeliefert. Jetzt wissen wir es: Wotan Wagner wirbt um Abnehmer für die Patronatscheine, er braucht Geld für seine Festspiele in Bayreuth. Wigalawaia! (Bild 121.) Eine Karikatur von bemerkenswerter künstlerischer Feinheit und vornehmer Satire brachte 1876 der Wiener Floh. F. Grätz, ihr zeichnerischer Urheber, macht uns zum Mitwisser von einer „Vision Wagners". Er fühlt sich in seiner Position als Obergott Walhalls und der Erde bereits sehr sicher. Die Nibelungen „ziehen", das bewirkt der Goldregen, den Frau Cosima, selig beglückt, in ihrer Schürze auffängt. Doch Wotan denkt weit höher hinaus. Sein Ehrgeiz, seine unmäßende Eitelkeit kennen keine Grenzen. Er schwelgt sich im schönen Wahne des Allbeherrschers, dem sämtliche Vizegötter huldigen müssen. Und so wird es kommen. Eines Tages wird Kollege Jupiter in Begleitung der Madame Venus erscheinen und ihm den alten Olymp überantworten. Diesen Moment hat Grätz karikierend festgehalten. Wir sehen die beiden Potentaten sich gegenüberstehen. Jupiter, offensichtlich ergeben, schaffenmüde, stellt Wotan das Requisit seiner Macht und Würde, Blitz und Donner, zur



In Bayreuth.

Richard Wagner (zum Kikeriki): Sehen Sie, lieber Freund, die Leute applaudieren.

Kikeriki: Sie sind im Irrtum, großer Meister, sie schlagen sich die Hände über dem Kopf zusammen!

146. Kikeriki. Wien, 1876

Dritter Akt

[illegible]

12 Andante

[illegible]

13. Moderato

[illegible]

147. Text und Musikprobe aus der Tannhäuserparodie von D. Kalisch

14. Maestoso

[illegible]

Allegretto

[illegible]

[illegible]

15. Allegro

Chor

[illegible]

148. Text und Musikprobe aus der Tannhäuserparodie von D. Kalisch

Verfügung. Wotan, das Schwert im Arm und gestützt auf den Paukenschlegel, daneben sein schwarzgefiederter Geheimsekretär — hat eine hochlohnende Miene aufgesetzt; es ist jedoch anzunehmen, daß die Translation des olympischen Satrapen zustande kommt. Dank seiner Riesentrommel im Bildhintergrunde, zu deren Höhe Wagner, wenn er sie zu Reklamezwecken bearbeiten will, mittels einer Leiter hinansteigen muß, wird ihm wohl eine vorzeitige Geschäftsstockung erspart bleiben. (Bild 88.)

Diese Hoffnung erfüllte sich leider noch nicht. Das finanzielle Ergebnis der ersten Festspiele war traurig, denn das Defizit betrug rund 150 000 Mark, und Wagners Unternehmen wurde infolge der fort und fort betriebenen Preßkabale für die nächsten sechs Jahre vollständig lahmgelegt. Alle gehegten Zukunftshoffnungen und Zukunftspläne zerrannen. Um Mittel für den Festspielfonds zu gewinnen, mußte sich Wagner 1877 im Mai zu einer Konzertreise nach London entschließen, die jedoch auch nicht seine Erwartungen erfüllte. Unter solchen Umständen mußte, anderer betrübender Dinge nicht zu gedenken, zuvorderst die für das nächste Jahr beabsichtigte Wiederholung der Tetralogie beiseite geschoben werden. An deren Stelle sollten, wie auf der am 15. September im Bayreuther Festspieltheater abgehaltenen Konferenz der Wagnervereine beschlossen wurde, Konzert- und Gesangsveranstaltungen treten, während gleichzeitig alle Vorbereitungen zur Aufführung des Fliegenden Holländer, Tannhäuser und Lohengrin für das Jahr 1880, des Tristan und der Meistersinger für 1881 in Angriff genommen werden sollten. 1882 sollte eine Wiederholung des Ringes und 1883 die Erstaufführung des Parsifal stattfinden. Ein anderer Beschluß jener Versammlung galt der Begründung einer dramatischen Hochschule. Sie sollte am 1. Januar 1878 eröffnet werden. Hierzu schrieb ein Blatt witzig: „Der Meister selbst hält als Eröffnungsrede unter dem Titel ‚Vom Stab- zum Krücken-Reim' einen orthopädisch-linguistischen Vortrag über die Mißhandlungsgefährlichkeit der deutschen Sprache im Zukunfts-Opernleib" ... Es kam aber nicht zur Eröffnung, weil die gegnerische Presse alle Hebel in Bewegung gesetzt hatte, um das Vorhaben zu vereiteln. Es hatten sich nach einer Mitteilung Hans von Wolzogens kaum so viel Kandidaten gemeldet, um an den Fingern einer Hand gezählt zu werden. Als einzige Erinnerung an das totgeborene Kind geben wir zwei Tableaus höchst ergötzlicher Karikaturen aus dem Ulk und Floh zum besten. (Bilder 96—101 und 148.)

Um dieselbe Zeit entstand auch das „Frou-Frou Wagner". Das Witzbild hat eine persönliche Note. 1877 veröffentlichte nämlich der Feuilletonist Daniel Spitzer in der Wiener Neuen freien Presse 16 Originalbriefe Wagners an seine Schneiderin, geschrieben in der Zeit von 1864—1868. In dieser Korrespondenz dreht es sich lediglich um bestellte oder gelieferte Garderobe: Atlas, Seide, Samt und Spitzen in verschiedenen Farben. Spitzer richtete hierbei ehrenrührige Angriffe gegen Wagners vermeintliche Eitelkeit, Putz- und Verschwendungssucht. (Bild 93.)

Das Jahr 1879 gab dann wieder Veranlassung zu mehreren bemerkenswerten Karikaturen. Zum vollständigen Charakterbilde Richard Wagners gehört bekanntermaßen

Richard Wagner's neue Schule











146 Berliner Ulk. 1877

auch seine Liebe zu Tieren. Hierfür gibt sein Privatleben, geben einige seiner Musikdramen Beweise. 1879 trat er aus freiem Antrieb der Dresdener Tierschutzgesellschaft als ein ihre Bestrebungen tatkräftig förderndes Mitglied bei. Bald darauf veröffentlichte er, einer Anregung des Vorsitzenden Ernst von Weber Raum gebend, in seinen Bayreuther Blättern einen Artikel zur Vivisektionsfrage. Sonder Befugnis hatte Wagner gegen die Ärzte kränkende Anklagen erhoben und sie als „Pfuscher in ihrem Metier" gebrandmarkt. Es mußte sich also auch derbe Zurechtweisungen gefallen lassen. Es ergoß sich ein förmlicher Platzregen von Repliken gegen ihn. Der Dorpater Physiologieprofessor Albert Schmidt sprach von den „Radoterien eines Richard Wagner" und persiflierte ihn als „musikalischen Propheten". Ganz besonders erpicht war aber der Bonner Schriftsteller Wilhelm Jensen auf

Wagner gewesen. Noch zwei Jahre nachher sprang er mit einer umfänglichen Broschüre „Die Vivisektion, ihre Gegner und Herr Richard Wagner" hervor. Es scheint Jensen aber wohl mehr daran gelegen gewesen zu sein, sich seinen stillen Groll und seine unmotivierte Abneigung gegen die Wagnersche Kunst vom Herzen zu schreiben:

„Herr Richard Wagner ist ein Opernkomponist, der gewöhnlich in „Wahnfried" zu Bayreuth wohnt. Er ist sehr unzufrieden mit der ganzen Welt, außer mit sich selbst und den Inhabern von Patronatscheinen für Bayreuther Theateraufführungen. Daraus entspringt ein Drang bei ihm, die unzulängliche Welt zu verbessern, oder, wie er sich in dem „offenen Schreiben" an Herrn Ernst von Weber ausdrückt, zu veredeln. Er veredelt alles, was in seine Sphäre gerät, die Musik, die Kunst, die Dichtung, die Menschheit. Er veredelt die Sitten, das Familienleben, Treue und Glauben zwischen den sterblichen Erdenbewohnern, alles, mit Ausnahme der Juden, die er als unverbesserlich-ruchlos aus seinem ein gründlichern veredelten Herzen ausschließt. Er besitzt das altklassische „os magnum sonans" in einem Umfange, daß die deutsche Übertragung mit Mund — etwa „Großmaul" — bei ihm nicht mehr anwendbar erscheint. Er ist ein wahrer Stein der Weisen, der, was er berührt, in Gold verwandelt und aus dessen Munde deshalb auch nur goldene Worte hervorgehen können ... Wie kommt Herr Richard Wagner dazu, von der Vivisektion und physiologischen Wissenschaft zu reden, da ein vernünftiger Mensch nicht über Dinge zu reden pflegt, von denen er nichts versteht, und da unseres Wissens die einschlägigen Untersuchungen Herrn Wagners sich bisher nur auf die Erforschung der Grenze der Marterungsmöglichkeit von Trommelfellen beschränkt haben."

150. Musikprofessor Hanslick.

„Hat er [Gott] Hanslick einen Besuch gemacht, ob er sich mit der Welt in die Öffentlichkeit gewagt?"

(Peter Cornelius.)

Die hier beigegebene humoristische Zeichnung nebst Spottgedicht von C. v. Grimm ist 1879 im Leipziger Schalk erschienen (Bild 102). Außerdem machte sich noch der Kikeriki über den antivivisektorischen Puritanismus Wagners lustig. Diese Karikatur läßt ein vom Meister dirigiertes Orchester vor einem Vivisektionslokal sehen. Wie die Hunde den Musikspektakel hören, reißen sie heulend aus .... Wenn, meint der Kikeriki, Wagner das gegebene Beispiel in praxi befolgen wollte, würden die Vivisektionsstuben sogleich beendet sein.

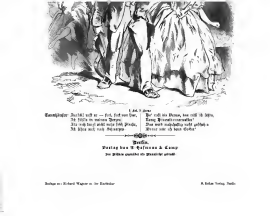
Im selben Jahre fingen aber auch für Wagner bessere Zeiten an. Seine Trilogie war an einer Reihe großer Bühnen angenommen worden. Nun floß der goldene

Tannhäuser

oder

Der Sängerkrieg auf der Wartburg.

Komisches Intermezzo von D. Kalisch.



3. Akt. 3. Scene

Tannhäuser:	Zurück! ruft er — fort, fort von hier,	Ha! ruft die Venus, das will ich seh'n,
	Ich fühl's in meinem Herzen	Kreuz Himmeldonnerwetter!
	Mir mich taugt nicht mehr solch Plaisir,	Das wird wahrhaftig nicht geschehn
	Ich sehne mich nach Schmerzen.	Dorne wär ich denn Götter!

Berlin.

Verlag von A. Hofmann & Comp.

Den Bühnen gegenüber als Manuscript gedruckt.

Beilage zu: Richard Wagner in der Karikatur — B. Behrs Verlag, Berlin



Richard Wagner zu Frau Materna. Wir haben heute eine verflucht erstarkende Hitze Schwammerin wie uns, Madame!
Des Meisters eigene Worte.
131 Der junge Kikeriki Wien 1882

Strom, und C v Grimm beeilte sich um Schalk zu zeigen, wie Siegfried-Wagner den „Schatz" der Nibelungen hebt Nachdem nun der Drache Kritik getötet worden ist, muß wohl auch Paul Lindau für seine „Nüchternen Briefe" vom Jahre 1876 ein ähnliches Schicksal erwarten (Bild 128) Doch dem Lindwurmbezwinger dürfte sicher sein Heldenstück zu Kopfe steigen. Im gehobenen Sängerbewußtsein wird er als erster „Zukunftstrutlahu" einherspazieren (Bild 89) oder sich in Pisa darüber entrüsten, daß ihm der weltberühmte „schiefe Turm" keine tiefere Reverenz erweist (Bild 95). —

Drei Jahre später ist Bayreuth in die „Stadt der reinen Torheit" verwandelt, das heißt wir stehen vor Parsifal Wagners Schwanenliede Am 13 Januar 1882 war die Partitur des Werkes in Palermo beendet worden und am 26. Juli fand die erste wunderbar gelungene Aufführung statt. Wie sich die Hauptfaktoren der „Meutlichen Meinung" zu dieser Schöpfung stellten? Ganz genau so philiströs und geistesarm wie immer — oder noch schlimmer Die Tagespresse hatte die Wagnerhetze nicht nur beharrlich weiter betrieben sondern eher noch gesteigert Aus dem Froschpfuhl der Kritik versuchten zwar einige wenige rückwärts watend herauszukommen, dafür sprang aber manch anderer hinein, um das unfehlbare Konzert zu verstärken Um einiges herauszugreifen ein damals bekannter Kunstgelehrter — Wilhelm Lübke — verspürte nicht übel Lust, Wagner zum „Doktor der Kakophonie" vorzuschlagen, und eine Wiener Kritikleuchte — Max Kalbeck — quackelte

9

Er sei „kein großer Künstler, sondern ein Vereinsmeier, Reklameheld, Ränkeschmied, Skandalmacher und Schreier"¹. Dann noch ein Merkmal für den „Umschwung" der Meinungen im Lager der Gegner. Hatte man sich früher nicht genug tun können, Wagner antisemitischer Neigungen zu verdächtigen, so wurde er jetzt als Judenknecht gescholten. Witzelte doch jemand: „Richard Wagner veranstaltet zum Besten der aus Rußland ausgewiesenen Juden eine Extravorstellung des ‚Nibelungenringes', in welcher nur koschere Walküren auftreten und die Lohe unter Aufsicht des Bayreuther Ober-Rabbinates wabert."

Offenbart sich hier also wieder die ganze Ratlosigkeit der Kritik, indem sie eine der edelsten Kulturfragen zu einer halbverwaschenen Rassenfrage erniedrigt, so kann andererseits aber auch die Abhängigkeit der Bildsatire nicht mehr ernstlich befremden. Diese Abhängigkeit wird besonders daraus ersichtlich, daß die meisten Karikaturen aus dem Parsifal-Jahre sich einer ähnlichen Anschauung befleißigen. Als Beweis dafür bitte ich die hier vorgeführten Illustrationen des Floh — von Karl Klic — und des Kikeriki in Augenschein zu nehmen. Das Festweihespiel wird im Wortspiel „ein festes Weihspiel". Wagner erscheint als paukenschlagender „Alexander Redivivus" (Wiener humoristische Blätter). Wotan ist abgetan, dafür avanciert er zum Gotte der Juden, vor dem diese ihre Anbetung verrichten (Bild 123 und 130). —



132. Tannhäuser in London. Musical World. London, 1882

Knapp sechs Monate nach den Aufführungen des Parsifal erscholl aus dem Palazzo Vendramin von Venedig her die Trauerkunde, daß Richard Wagner dort am 13. Februar verschieden sei, und am 17. Februar wurde, was sterblich von ihm war, in Bayreuth bestattet. Noch einmal rauschte der alte Widerstreit auf — um nicht sogleich zu verstummen. Wenn an der offenen Gruft des toten Meisters einer seiner Getreuen sein kampferfülltes Erdenwallen mit dem trefflichen Worte umfaßt hatte: „Eine spätere Zeit wird es kaum erklärlich finden, wie schwer man es einem solchen großen Manne gemacht hat, seinem Ziele näher zu kommen", so konnten es sich die besiegten Gegner doch auch nicht versagen, sein Charakterbild in giftige Farben zu tauchen. Ihnen allen sprach Daniel Spitzer gewiß aus der Seele:



153. Punch. London. 1883

„Wagner schaltete wie ein Sultan im Reiche der Tonkunst, er hatte seine Favoriten und Lieblingsaffen, und viele der edelsten Musikpaschas hieß er mit der seidenen Schnur erdrosseln. ... Er stritt gegen die musikalischen Juden und das unmusikalische neue Deutsche Reich, gegen Mendelssohn und Bismarck, gegen Komponisten, Sänger und Schriftsteller, und als er zuletzt alle seine Feinde geschunden und abgeschlachtet hatte, bekämpfte er die Vivisektion und die Fleischkost."

Wo so viel Haß und Liebe aufloderte, ward sich auch die Karikatur — wohlgemerkt aber nur die Wiener[1] — ihrer eigentlichen Mission wie ihrer schöpferischen Selbständigkeit in reichlichem Maße bewußt. Sie schwingt weder Weihrauchkessel, noch Palmenwedel. Sie tänzelt mit einem Sträußchen würziger Blumen, am Wegrain gepflückt, einher. Sie vergießt eine lachende Träne, wenn sie Trommel, Beckenpauker, Baßhorn, Schlagteller als Leidtragende personifiziert (Bild 156), sie bespöttelt Wagner als eine die Kritik rachsüchtig verfolgende „Furie", und sie versetzt derselben Kritik gleichzeitig einen neckischen Hieb mit der Narrenpritsche, indem sie sie als trauerndes Pferd hinter dem Sarge trotten läßt. Aber sie begrüßt den Bayreuther Meister auch an der Himmelstür und schildert uns seinen Eintritt unter das Völkchen kleiner geflügelter Pausbackenkinderchen (Bild 158). Mit Harfenspiel wird er einmal empfangen (Bild 158), mit schmetternder Blechmusik und dröhnenden Paukenschlägen das andere Mal, denn so will es der Züricher Nebelspalter (Bild 157). Und der Floh weiß

18*

zu verraten, daß auch im Jenseits die Bayreuther Festweihespiele ihre Fortsetzung finden. Ein seltsamlich Leben dort! Sankt Peter fungiert als trompetender Herold, wenn Allvater Wotan daherstürmt. Doch hat erst Wagner den Flügelhelm, Speer und Schild beiseite gelegt, dann freue dich, Jacques Offenbach, wenn du von ihm am Spieß gebraten wirst! Dann freut euch, ihr Bombarden blasenden Engel! Dann freut euch, Mozart, Beethoven, die ihr seine Schüler seid, wenn euch der himmlische Hofkapellmeister das Konzept eurer Opern zusammenkorrigiert, so daß davon kaum etwas übrig bleibt; denn er ist ein gar strenger Harmoniker! (Bild 109). Die Karikatur hat aber auch dafür gesorgt, daß spätere Geschlechter seine Physiognomie im Gedächtnis behalten. Sie läßt uns Zeuge sein, wie emsig ihm Standbilder errichtet werden; ja der Kikeriki will gleich darauf wetten, daß nach Jahresfrist in Deutschland mindestens zehn Monumente existieren. Der lose Spötter! Als ob ihm schwante, daß erst noch zuvor im Berliner Tiergarten die Marmorallee erstehen mußte ...! Was ist aber heute mehr zu bewundern: das Gustav Eberleinsche Wagnerdenkmal unfern von ihr — oder dessen Zustandekommen? Fraglos beides! 1903 im Oktober erlebte Spree-Athen seinen Wagner-Rummel. Wo man stand und ging, ob man im Omnibus saß oder mit der Elektrischen bzw. der Stadt- und Hochbahn daherfuhr: das gleiche Gesprächsthema. Groß-Berlin war in die „Wagner-Woche" gekommen. Ein Hauslehrer der Lustigen Blätter schildert die damalige Stimmung in folgenden Alliterationsversen:

Knurrend mit klotzigem knorrigem Kater
Wupp' ich vom weichlichen wonnigen Bette,
Denn ein blökender, bähender Bulliken
Facht meine Wut zur wabernden Lohe!
Draußen quickt es mit quäkender Stimme:
„Hojotoho und Wigglawaia."
Es ist der ledige, fesche Friedel:
Wonnevoll wogend während des Waschens
Grölt er die grausigen, gräßlichen Töne:
„Hojotoho und Wigglawaia." —
Wütend grunz' ich mit gurrigem Grimme:
„O Sie dämlicher, dösiger Döskopp,
Wollen Sie nun wirkliche Watsche?!
Und es stöhnt der struppige Stiefel-
„Lieblichste Laute, denen ich lauschte." —
Doch mein Wütchen weichet der Wonne,
Denn mit molligem, muffigem Mokka
Naht die drawelige, drollige Dora.
Kosend knutsch ich die knollige Kleine,
Bis der Wirt, der widrige Wolfing
Heult und höhnt, der hämische Hammel:
„Hei — aha — Hei — aha — Hei — aha — ha!
Gehst du gerad nach Hause, du gallblütiger Cantakopf?" —



Der Konzertbildhauer.

151 Adolf Oberländer Fliegende Blätter 1883

Wund und walfirelos ruf ich: „Neidlicher Neiding,
Wonnige Maid war sie mir nie! Wunsch-Maid ist sie gewesen!
Hebe dich nun weg, du ruppiges, riesiges Raubbein!“ —

Spähend am speckigen Spiegel entdeck' ich nun bläulige Beuten
Neidlichen Stahles Schärfe ist äußerste Nothung!
Jauchzend jag' ich hinüber zum kräuselnden Krause
„Hilf! Barbaren den Bart du sollst ihn barbatieren!“
Lustig lachen die listigen, läppischen Lümmel
Weh uns, weh uns! Er ruht! Der wüste wurzige Wotan!
Endlich im Tipler-Tenor befiehlt ein kälbriger Kahlkopf
„Wolfram — von — Eschenbach — begrünt!“
Mit der schrecklichen Schabe schund er mich schändlich.
Wonne war es mir nicht! Doch Wehe war es mir wildlich!
Wonnewelt nenn' ich dich nicht; doch Wehwelt werd' ich dich nennen.
Trinkgeld gebe ich nicht; doch Galle gabst du zu trinken!

Großend grohlen sie nach:
„Du gnateolnger gnadiger Grießkopf!“ —
Lauschend latsch ich die lauerigen, langen „Landen“!
Dann durch die gräulichen, gräßlichen „Grafen“!
Überall tönt ein Gefiddel — Gefuddel
Selbst der schnattige, schauulige Schutzmann
Gröhlt: „Nie sollst du mich heute befragen!“
Einen Menschen der schmählich beschmiert
Frag' ich: „Wem gilt das Gefiddel — Gefuddel?“
Und das schreckliche, schändliche Scheusal
Lallt mit lallenden Lippen zur Buddel
„Heptohe — he — ein — he — abel
Heute ist alles „Waggnisweihahe!“

Woher diese Begeisterung! Der Ruhm amerikanischer Dollarkönige, wenn es den Kunstmarkt spielen, hatte Ludwig Leichner nicht mehr schlafen lassen. Er, der Massenerzeuger von Puder und Schminke, wollte auch seinen Triumph haben. Wenn Berlin dann schon ein Wagner-Denkmal besitzen mußte, dann nur in der Voraussetzung, daß es auch gleichsam unter der Fabrikmarke „Leichners Fettpuder“ sich aus dem Marmor



155. Wagner an der Himmelspforte. Der junge Kikeriki. Wien, 1883

schafe und vor der staunenden Blicken aller Welt praesentiere Kommerzienrat Leichner weiland verstand es wirklich ausgezeichnet die Kunst mit der Reklame für seine den „schönen Schein“ auf Bühnengesichtern hervorzaubernden Farbenschöpfungen zu vermählen. Wohlgefällig erteilte die Presse ihr Placet; Leichner thronte als Präsident des Wagner-Komitees und entbot Fürsten und Kunstkapazitäten zur Mitgliedschaft; das Festprogramm war auf den Tag vorgesehen und mit auserlesensten Genüssen für den Gaumen der Bewohner des Tiergarten viertels gespickt. Die kosmetischen Interessen spielten in der Person des Entrepreneurs selbstverständlich die Hauptrolle. Und nun konnten die Enthüllungsfeierlichkeiten programmgemäß beginnen. Kurz zuvor gab es allerdings noch ein stürmisches Intermezzo, indem eine Anzahl kunstkritischen Persönlichkeiten dem Komitee entrüstet ihren Rücken kehrten, um so der Harfetonne Gelegenheit zu geben, daß sie die Gebilde der Kosmetik wie Butter zerschmelze; allein die Geschäftsreklame roß eben auf: Leichner hatte gewonnenes Spiel! Die Münchener Jugend schrieb dazu: „Und ein großer internationaler Wettstreit fand statt an diesem Tage. Und es wurden gesungen und gespielt Lieder aus aller Herren Ländern. Und als sodann die Hülle des Denkmals fiel, siehe da entstand großer Schrecken und Staunen unter der Bevölkerung, denn ein Wunder war geschehen, die Statue hatte sich umgedreht.“ In der Tat. Hier bot sich den Witzblättern wirklich einmal ein dankbarer Stoff, weidlich ihre spitze Zunge zu üben. Und zwar erleben wir Satire in rückwirkender Form und Gestalt. Allen voran unterhielt der Zeichner des Kladderadatsch. Er veranschaulicht nicht nur den von verschiedenen „wertvollen Lockvögeln“ schleunigst verlassenen „Vogelherd“ des Leichnerschen Wagner-Denkmal-Komitees (Bild 216), er zeigt zugleich, in welchen Formen sich der „Kampf um Wagner“ hinter dem Siegesallee täglich vollzieht (Bild 217). Auch ein vortreffliches Konterfei preußischer Kunstkultur! Die Lustigen Blätter nahmen den famosen Klang der Kosmetik aufs Korn. Dieser hat gerade das Manage-



Richard Wagner im Himmel.

Meine lieben Engel, eure Sphärenmusik ist ja sehr lieblich, aber das Zimbeln und Trompeten würde ihr nie eine Wirkung hervorbringen.

150. Kikeriki. Wien. 1883

bildnis des Dichterkomponisten fein berechnend auf einen Sockel aus Schminktuben und Puderäpfchen erhoben und betrachtet nun stolz das Wunderwerk seiner Hände. Da tritt Hans Richter als zürnender Donnergott ins Kontor — und Leschner fällt vor Schreck in eine Puderschatulle (Bild 215). — Anschließend hieran offenbart Alexander Moszkowski „Eine neue Nornenszene" von Eberlein, fürs Opernhaus gedichtet und bestimmt. In dieser „Schminkendämmerung" werden die künstlerischen Qualitäten des Wagnerdenkmals witzig beleuchtet.

Die erste Norn.
Welch Licht leuchtet dort?

Die zweite Norn.
Marmor ist's.
Weißer Marmor im Glühlicht
Des weiblichen Wagner
Mächtiges Monument.

Die dritte Norn.
Unten am Sockel
Sind die Figuren gruppiert
Aus Wagners Werken;
Schönes schuf er!
Da ist zum Beispiel
Siegmund der Held —
Weißt du, was aus ihm ward?

Die erste Norn.
Er ist nicht drauf!
Nicht reichte der Marmor
Für Siegmund den Helden.
Aber Wolfram ist drauf.

Die zweite Norn.
Singen hört ich und sagen
Herrliche Künde
Vom Meistersinger Hans Sachs —
Weißt du, was aus ihm ward?

Die erste Norn.
Er ist nicht drauf!
Des Denkmals Denker
Vergaß ihn ganz,
Aber Wolfram ist drauf.

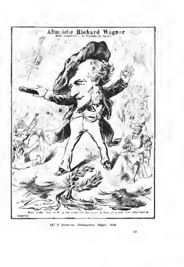
Die dritte Norn.
Wagners tönendes Wunder
Tristan, der Treue,
Und Isolde, die süße,
Weißt du, was aus ihnen ward?

Die erste Norn.
Sie sind nicht drauf!
Vermutlich war
Der Meister des Marmors
Kein Tristanmann.
Aber Wolfram ist drauf.

Die zweite Norn.
Und Eva und Senta?
Und Falner und Fasolt?
Und Parsifal?
Und Lohengrins liebliche Lichtgestalt?
Weißt du, was aus ihnen ward?

Die erste Norn.
Sie sind nicht drauf,
Aber Wolfram ist drauf.
Das weiß ich,
Und noch ein Anderes weiß ich:
Wenn Schminke bereitet wird,
So nimmt man
Talk, Stärkemehl, Bleiweiß
Und zarteste Schlemmkreide!
Da ward nichts vergessen,
Alle Ingredienzen
Sind da dabei.
Nur bei Denkmälern
Vergißt so Mancher gar manches.

Die drei Nornen.
Zu Ende ewiges Wissen!
Nicht weit von hier
Ist die Untergrundbahn.
Hinab zur Tiefe hinab!



13? F Boscovits, Nebelspalter Zürich 1882.

Mitstreiter und Freunde

Jeder Messias hat seine Apostel. Das war so, wie weit wir auch in vergangene Zeiten zurückblicken mögen, und es wird immer so sein. Für uns Erdgeborene ist das ein Trost, der allerdings nicht ganz seines Stachels beraubt ist. Wir wissen ja, wieviel falsche Propheten auftreten! Das konnte geschehen im patriarchischen und feudalistischen Zeitalter, und es wird erst recht möglich im kapitalistischen. Glücklicherweise ist der Macht des Goldes eine Schranke gesetzt. Wohl sagt man: Geld vermag alles. Gewiß, es kann stürzen und erhöhen, es kann Scheingröße verleihen, es kann Knirpse und Nichtse zu Königen machen, aber es kann niemals Geist, niemals schöpferische Kräfte erzeugen, wenn sie nicht vorhanden sind. Es bleibt also dem hiermit Begnadeten noch immer die Hoffnung, sich seinen ihm zustehenden Platz an der Sonne zu erkämpfen — trotz alledem! Der Fluch, der am Golde hängt, kann sich freilich in Segen verwandeln, sobald dies blinkende Metall dem Genie seine Krücke leiht. Weil die heutigen Lebensbedingungen, an die wir leider gebunden, weit komplizierter sind als ehedem, bedürfen wir jener Stütze, um das uns von der Mutter Natur verliehene Pfund zu nützen. Aber was wäre mit der Überwindung materieller Sorgen allein getan, wenn kein Helfer am Gestade beispränge! Wer kann sagen, auf welche Linie der Kunst Wagner gelangt sein würde, wenn er beispielsweise in Reichtum aufgewachsen wäre? Ob er dann den gleichen Weg seiner Entwicklung durchgemacht, ob er dasselbe Ziel erreicht hätte! Oder aber — da gemäß seines Herkommens die nötige Voraussetzung von vornherein ausscheidet — ob er trotz der ihm verliehenen und durch des Lebens Not gesteigerten Kräfte nebst einer stählernen Energie nicht vielleicht doch auf halber Strecke zusammengebrochen wäre, wenn er keine Mitkämpfer gefunden hätte! Aber er hatte sie! Es war ein beiderseitiges Suchen und Finden. Sie wurden angezogen von diesem Magnetberg, und je selbstloser sie ihres Wesens Wurzeln in das seine schlugen, desto höher wuchs ihm die Kraft des Schaffens und des Ertragens. Wohin er den Fuß setzen mochte — tatwillige Geister grüßten hinauf zu seines Riesengeistes sonnenfunkelnder Zinne. Als Einsamer kam er — und Werbende ließ er zurück. Es war ein ewiges Geben und Nehmen. Er ein Gigant; Tongenossen: Klaviervirtuosen, Komponisten, Dichter, Maler, Architekten — dennoch Genossen! Vielleicht nicht immer mit dem vollkommenen Verstehen, doch aber mit der tiefen Ahnung des Wagnerschen Kunstideals!

Und nun kommt das andere, was für diese Betrachtung den Kernpunkt abgibt. Keiner konnte ungestraft die Sache eines so gründlich gehaßten und fanatisch verfolgten Mannes verfechten, wie Richard Wagner es war! Keiner mochte also auch bloß in der Stille wirken, womit dem Dichterkomponisten nicht gedient worden wäre. Man mußte, sollten Resultate erreicht werden, Propaganda treiben durch Schrift und Wort, durch Aufklärung und Belehrung, durch milde Beeinflussung und durch Terrorismus. Das kam natürlich einer Provokation der Gegner Wagners gleich. Sie zahlten mit gleicher Münze. Und wo man Wagner

mit den erlesensten Titulaturen bedachte, so auch seine Freunde. Sie waren „Wehrwölfe der Zukunftsmusik“, „Renegaten“, „Literarische Lakaien“, „Kindertrompeter und Dukatenmänner des großen Richard“, und die der Wagnersache zugeneigte „Neue Zeitschrift für Musik“ in Leipzig war logischerweise die „Selbstbewehräucherungsmaschine der Zukunftsmusiker“.

1. Liszt. Auf Franz Liszt konzentrierten sich die schärfsten Angriffe. Und das war natürlich. Er, der gefeiertste Musiker auf beiden Hemisphären, gab ja durch sein beharrliches Eintreten für Wagner materiell und ideell ein Beispiel seltener Freundschaft. Er bezeugte eine so einzige Größe und Reinheit der Gesinnung, daß dadurch alle kleinen menschlichen Schwächen, darunter nicht am wenigsten die ihm immer vorgehaltene Eitelkeit als gehätschelter Künstler, völlig aufgewogen werden. Wie sollte er davon frei gewesen sein? Er war ja das Virtuosenmusterbild! Die trefflichste und witzigste Charakteristik in dieser Hinsicht verdanken wir doch Heinrich Heine. Er hat sie aus Anlaß dreier Konzerte, die Liszt 1844 in Paris — davon eins gemeinsam mit Hector Berlioz — gegeben hatte, in der Augsburger Allgemeinen Zeitung niedergelegt.

Der große Agitator, unser Franz Liszt, der irrende Ritter aller möglichen Orden, der Hohenzollern-Hechingsche Hofrat, der Doktor der Philosophie und Wunderdoktor der Musik, der wieder auferstandene Rattenfänger von Hameln, der neue Faust, dem immer als Pudel, in der Gestalt Bellonis folgt, der ungarische Ehrensäbel seines Jahrhunderts, der gnädigste und edle Franz Liszt ist hier, der moderne Amphion, der mit den Tönen seines Saitenspiels beim Kölner Dombau die Steine in Bewegung setzte, daß sie sich zusammenfügten wie einst die Mauern von Theben! Er ist hier, der moderne Homer, den Deutschland, Ungarn und Frankreich, die drei größten Länder als Landeskind reklamieren, während der Sänger der Ilias nur von sieben kleinen Provinzialstädten in Anspruch genommen wurde! Er ist hier, der Attila, die Geißel Gottes aller Erardschen Pianos, die schon bei der Nachricht seines Kommens erzitterten, und die nun wieder unter seiner



Auch diese trauern bei dem Tode Richard Wagners, denn sie hören jetzt auf, eine ergiebige Witzquelle für Couplet-Dichter zu sein.

159. Der Floh. Wien. 1883

Hand zucken, bluten und wimmern, daß die Tierquälereigesellschaft sich ihrer annehmen sollte! Es ist hier das tolle, schöne, häßliche, rätselhafte, totale und mitunter sehr kindische Kind seiner Zeit, der heute kerngesunde, morgen wieder sehr kranke Franz Liszt, dessen Zauberkraft uns bezwingt, dessen Genius uns entzückt, dessen Wahnsinn uns selber die Sinne verwirrt ..." Im selben Jahre lesen wir in einem Leipziger Blatte eine Notiz aus Weimar: „Liszt setzt sein Ehren- und Ordensquartal hier ab und gibt Konzerte, die er taktlos dirigiert, macht aber durchaus keine Sensation und spielt vor leeren Bänken." ... Und in einem Artikel „Herr Liszt unter den Wilden" heißt es: „Liszt ist unstreitig der größte, der gesinnungsloseste, aber auch der geschickteste — Charlatan unserer Zeit." —

Liszts erster Eingriff in Wagners Leben wird dokumentiert durch die 1849 in Weimar veranstaltete Aufführung des Tannhäuser. Seitdem bleibt er der getreue Patroklos des „von seinen Dresdener Schülern entflohenen Achilleus". Wagners Gegner wurden bald auch die seinen. Aus verschiedenen Ursachen. Zunächst hatte der äußerliche Glanz seiner Virtuosenlaufbahn den Neid steckengebliebener Kollegen geschürt. Neid war es wiederum, als er, die erstere aufgebend, als schöpferischer Tonsetzer in die Schranken trat. Und jetzt kam noch die Wagnersache hinzu. Mitte der fünfziger Jahre hatte ein Kölner Musikprofessor Bischoff das Schlagwort „Zukunftsmusik" geprägt. Liszts genialer Einfall, diesen Spottnamen als Kampfparole zu gebrauchen, forderte die Gegner heraus. Fortan wird er von ihnen zum „Chef der Zukunftsmusik" oder „Obersten der Zukunftsmusiker", dieser „Schwefelbande", ernannt und bleibt nun mit ihr verquickt.

Daß eine so ausgeprägte Künstlerpersönlichkeit wie Liszt, der neben vielerlei weltlichen Ehren auch kirchliche Würden auf seine Tonsur vereinigte, der Wort- und Bildsatire schwerlich entgehen konnte, ist erklärlich, jedoch im Hinblick auf die gleichzeitige Mission eines Förderers Wagners selbstverständlich. Bei uns hatte der Punsch bereits 1857 sein Spötterauge auf den „Zukunftsgroßvater" — so nennt er Liszt wegen seiner Kinder und Enkel — geworfen, was durch die beigebrachte Groteske bestätigt wird (Bild 26). Unter den Pariser Wagnerkarikaturen begegnen wir Liszt mehrere Male. Hier sehen wir ihn in enthusiastischer Umarmung mit Wagner, beider Häupter gemeinsam von einem Lorbeerkranz umschlungen (Bild 65). Besonderer Aufmerksamkeit erfreute sich Liszt aber bei den Wiener Witzblattzeichnern. 1876 bedient er in Effigie die von den Humoristischen Blättern gestiftete „Dampfmaschine für Musik in Bayreuth", und im Parsifaljahre paradiert er ein mal als „neuester Prophet" des „Judenfressers" Wagner, das andre Mal als „Gralsritter" und „allerneuester Messias des Judas" (Bild 105 u. 126).

2. Bülow. Nächst Liszt steht Hans von Bülow. Der Komponist des Herweghschen „Arbeiter-Bundesliedes" war den Münchenern wegen seiner radikalen Anschauungen vielleicht antipathischer als Wagner selbst. Für ihn stritt Bülow in Schrift und Wort — wenn's hätte sein müssen, auch mit der nicht minder schlagfertigen Hand. Seine Stellung als königlicher „Leibpianist", als Theaterkapellmeister und Direktor der Musikschule hinderte ihn nicht, die Gegner Wagners auf brüske Art abzufertigen und ferner offen zu erklären, daß er der

Richard Wagner im Himmel.



150 Der Floh. Wien 1883

sange von den „Genossen" sei, der zu Hofe kam. Die Presse war ihm aus naheliegenden Gründen nicht hold gesinnt. Den schärfsten und witzigsten Gegenfüßler hatte er sich aber im Punsch aufgeladen, der ihn mit sarkastischen Gesinnen in Schrift und Bild traktierte. Bald wird der „große kleine" oder „hitzige Hanns", bald „der siebenachtelige Klavierheld" auf die Feder gespießt.

Einmal lesen wir eine Schnurre von jemand, der hinging, um einen — „**Zukunftsflügel**" zu kaufen:

Tandler: Hmch, hmch, aber ich bin froh, wenn der Winter herum ist, gar nicht erwärmen kann ich mich mehr in meiner Wohnung.

Pimpelhuber: Heizen Sie doch ein.

Tandler: Hilft nichts. Meine Tochter hat sich zum Christkindl einen Flügel eingebild't, aber gerade so muß er sein, wie Hanns von Bülow seiner. Meine Frau war so schwach, einen kommen zu lassen; nun können Sie sich denken, was das für ein gewaltiges Stück ist, wie man sich's von Berlin nicht anders erwarten kann. Im Zimmer hat er keinen Platz, jetzt müssen wir die Tür auflassen, und auf dem Gang stößt man sich auch immer d'ran. Wenn das die Zukunftsflügel sind, dann bin ich froh, daß ich schon so alt bin." — Ein andermal gibt er eine biographische Exkursion: „So vielseitige Beziehungen wie Hanns von Bülow hatte schwerlich je ein Künstler. Laut Erklärung in der Kreuzzeitung ist er ein intolerantester Anhänger des Bismarckschen Systems, aber als königlich bayerischer Vorspieler doch auch wieder ins mittelstaatliche Interesse gezogen. Als Amorsal Richard Wagners protegieren ihn auch die Organe der Fortschrittspartei, während er durch seinen hochwürdigen Schwiegerpapa, den Abbé Liszt, ebenso gut mit den Ultramontanen zusammenhängt. Daß der französische Deputierte Olivier, der liberal und napoleonisch zugleich fühlt, sein Schwager ist, mag für Zufall gelten."

160. König Lohengrin. Ludwig II. von Bayern. Der Floh. Wien. 1886

Im Frühjahr 1865 begannen die Vorbereitungen zur Aufführung des Tristan. Aus dieser Zeit stammen die hier zur Ansicht gebrachten Punsch Karikaturen. Infolge der Hetzereien gegen Wagner hatte sich bei Bülow eine gewisse Gereiztheit festgesetzt, die durch die Anstrengungen, welche die Musikproben erheischten, nur noch gesteigert wurde.





Vor dem Zyklus — **Eine Warnung** — Nach dem Zyklus

181 u. 182. Ch. Keene. Punch. London 1881

Da entfuhr ihm denn auch einmal auf die Bemerkung, daß durch Beseitigung einer Sperrsitzreihe dreißig Plätze verloren gehen, das Wort: „Nun, dann sind dreißig Schweinehunde weniger herinnen." Als dieser schroffe Ausspruch bekannt wurde, bemächtigte sich des Münchener Publikums eine allgemeine Entrüstung. Zwar gab dann Bülow zu dem Ausdruck „Schweinehunde" eine Erklärung des Inhalts, daß damit nur jene „böswilligen" Theaterbesucher gemeint wurden, welche verdächtig wären, in Wort und Schrift gegen Wagner intrigiert zu haben. Aber der Punsch war flink dabei gewesen, um nicht bloß bildlich zu zeigen, wie „Ein paar Bülowsche Sperrsitzreihen" aussehen (Bild 39), er brachte auch dazu die Ankündigung eines „Schweinehundegaloppe", herrührend von dem apostrophierten Künstler, und das folgende Zwiegespräch zwischen zwei Lehrbuben:

Maxl: Sag mir, was is denn eigentlich der Hanns von Bülow?
Seppl: Ein Pianist.
Maxl: So? Na, wenn das Wort Schweinhund zum piano gehört, da möcht' ich das einmal forte sprechen hören.

Ergötzlich sind ferner die Karikaturen: „Folgen des ungewöhnlichen Maßes" — In einem Vorbericht war Tristan als eine Oper bezeichnet worden, „die weit über das ge-

wöhnliche Maß hinausgeht" — und „Die neue Epoche", worin Bülow als äußerst beweglicher Dirigent vorgeführt wird (Bild 43 u. 44).

Für diese seine große Leistung quittiert das Blatt folgendermaßen: „Ein Anteil an dem Applaus gebührt wohl auch Herren von Bülow, der sich um das Werk seines Freundes mit einer wirklich anerkennenswerten Hingebung annimmt. Schon öfter haben Freunde füreinander gestritten und geblutet, aber so hat noch keiner für den anderen — geschwitzt!"

Übrigens kehrt Bülow in Liszt- und Wagner-Karikaturen mehrfach wieder. Nicht etwa, weil er 1869 auf sein verwandtschaftliches Verhältnis als Ehemann Cosimas zu Gunsten Richard Wagners freiwillig Verzicht leistete, sondern weil seine selbstlose opferbereite Hingabe für den Dichterkomponisten ihn zu dieser Auszeichnung prädestinierte.

3. Ludwig II. Der Name Ludwigs II. ist mit Wagners Lebenswerk unlöslich verbunden. Ohne des Königs Eingriff und finanzielle Stützung hätten weder die Meistersinger, noch der Ring des Nibelungen, noch Parsifal jemals geschaffen oder vollendet werden können.[1] Seit Wagner aus der unmittelbaren Nähe des Königs vertrieben worden war, wurde das Band, das diesen mit den Musikschöpfungen des Freundes verknüpfte, nur noch fester geschlungen. Ja Ludwig II. besuchte Wagner sogar mehrmals in Triebschen, und diese romantischen Ausflüge sind es denn auch, die Georg Herwegh für seine 1866 im Mai geschriebene satirische „Ballade vom verlornen König" zur Grundlage erkoren hat. Sie lautet:

Im Bayerland, im Bayerland,
Da war der König durchgebrannt,
Verschollen und verschwunden
Seit einundzwanzig Stunden.
Die Bayern sind sehr übel dran —
Was fängt man ohne König an?

Vorm Schreiber sprach er: „Wehe mir!
In diesem Ocean von Bier,
In diesem öden München
Da gibt's kein einzig Brünnchen,
Das lustig und lebendig quillt
Und mir den Durst der Seele stillt.

Der Dunkelmann, der Jesuit,
Begegnet mir auf jedem Schritt;
Stinkt nur nach Käs' und Rettig.
Ich trüg' es — doch wie rett' ich
Mich vor dem Duft aus Petri Stuhl?
Ich armes Lamm in diesem Pfuhl!

O daß ich dich im Rücken hätt',
Du mein geheimes Kabinett!
Ade, Herr Pfistermeister!
Kocht nur allein den Kleister
Und sorgt für meiner Bayern Heil —
Ich hab' entsetzlich Langweil.

Es langweilt mich die Finanz,
Wie die Justiz des Vaterlands;
Der Henker hat zum Töten
Den König stets vonnöten —
Doch künftig soll kein armer Tropf
Durch mich mehr kommen um den Kopf.

Schon stehn an hunderttausend Mann
Mit Onkel Karl und von der Tann
Auf kriegsbereiten Beinen;
Für Freiheit, die sie meinen,
Acht' mir zerreißt auf alle Fäll'
Die Trommel nur das Trommelfell.

Mein lieber Bettknecht, komm und pack
Mir einen kleinen Reisesack
Mit Hemden und mit Strümpfen;
Mag man die Nase rümpfen —
Die Rosen blühn, ich geh' zu Lenz
Zur Nachtigallen Audienz."

Der Soldat im Kasernhof und als Statist in der Oper





(I. Vormittags.)
Lieutenant. „Euch krummbeinigen Schusterseelen von Reservemännern soll das Sappermenter ja die Beine lehren!"



(II. Abends.)
König Heinrich. „Habt Dank, Ihr Edlen von Brabant!"

108. Adolf Oberländer Fliegende Blätter 1887

Der Reitknecht fuhr mit seinem Herrn
Nach Hirsch herunter bis Lannen,
Wohl in das Land der Tellen
Gesegnet mit Hotellen.
Der Herr sprach: „Tell ist mein glaser,
Und Richard Wagner fand mir hier
Sei mir gegrüßt, du Tonjuwel,
Mir lieber als ein Kronjuwel.
Ich bleib in deiner Villa,
Ist heut nicht dies illa,
Der einst das Leben dir verlieh
Zum Schrecken aller Hanswurst"
In Bayern da war große Not;
Der Pfordten fuhr ums Morgenrot
Empor aus schweren Träumen,
Fuhr nach den Königsräumen
Und suchte hin und suchte her:
In Bayern ist kein König mehr



104. Modebild für die Gesellschaftsabende in der Heliopolis
W. Morgenstern, Lustige Blätter, Berlin, 1888

Der heilige Ignatius
Der wollte bersten vor Verdruß;
Dazwischen brüllten tapfer
Die Herren Bierverzapfer;
Der Pöbel findt sogar den Stein
Der Weisen und wirft Fenster ein
Und Land und Meistersinger
Schimpft auf das Schwanenritterrtum
Auf Wagner, Elisen, Venus
Aufs ein und andre genus:
Der König in der Republik
Vertreibt die Zeit sich mit Musik.
Krieg oder Frieden? Wie Ihr wollt!
Er denkt an Tristan und Isolt,
Denkt an Isolt und Tristan —
Was geht ihn Deutschlands Zwist an!
Ich glaub in diesem Wagner haust
Wohl gar der Hexenmeister Faust.
Der Fürst schweigt mit dem Troubadour
In Dur und Moll, in Moll und Dur.
In seinem Nachtsack schleppt er
Nicht Krone und nicht Scepter —
Am dritten Tag erst fällt ihm bei,
Daß er der Bayern König sei.
Da nimmt er seinen Wanderstab,
Und Fürst und Reitknecht reisen ab.
Nach München kommen Beide;
Der König hält die Rede,
Der ihm der Pfordten aufgesetzt —
Wie glücklich ist der Pfordten jetzt.
Der hatte wie die Andern schon
Gelegt vor Bayerns leeren Thron
Die Bitte um Entlassung,
Mit Schmerz jedoch mit Fassung
Ach! solche Helden sind ein Schatz —
Sie bleiben immer auf dem Platz.
Laut jubelt Bajuwaria,
Da sie den König wiedersah,
Mit Fahnen und mit Reisigen.
Gottlob! Daß von den Dreißigen
Nicht eine einzige Majestät
O Michel, dir verloren geht.



D 5. Eugen Collas. Satirisches Pamphlet gegen die deutsche Aufführung des Lohengrin im Pariser Edentheater. Paris 1887

Dem Könige hatten es die Münchener zu danken, daß es ihnen vergönnt war, zu allererst Rheingold (1869), dann Walküre (1870) zu hören. Er selbst aber hatte sich grollend abgewendet, seitdem ihm die Ausführung des Semperschen Theaterbaues so gründlich vereitelt worden war, und zog es vor, Wagners Werke in Separatvorstellungen zu genießen. Das war auch der Fall, als 1878 die vollständige Tetralogie erstmalig gegeben wurde. An dies große Ereignis erinnert ein Gedicht Bauernfelds betitelt „Noble Passionen“:

Ein König (ist's nicht in Bayern)
Gedacht' es selber sich zu feiern
Es saß der geliebte Landesvater
Ganz allein in seinem Hoftheater —

Im glänzend beleuchteten leeren Haus,
Wie Don Juan beim letzten Schmaus
Unmittelbar vor dem Teufelholen; —
Die Völker waren hinausbefohlen.

Es wird nun die herrschende Grabesruhe bei Aufführung eines Dramas geschildert. Indes:

Auch mit Meister Richards Werken geht's
Nicht anders: Totenstille stets

Beim „Ritt der Walküren“ und so dergleichen
Beim „Feuerzauber“ kein Beifallszeichen.

Nach beendeter Vorstellung wird den Mitwirkenden ein Festbankett gegeben, das in humorvollen Versen widerklingt

Da leb' ich nur in München die Becken,
Die sich nicht mit wirklichem Blut beflecken
Und nach den anstrengenden Wuten
Froh beim Souper zusammenruhen.

Sie dünken sich in Walhalla schier
Und trinken statt Met ihr bayrisch Bier
Freun sich an den schönen Angedenken,
An den königlichen Festgeschenken

Siegmund und Hunding die braven,
frommen,
Hat jeder einen Ring bekommen

Sieglinde einen Spitzenschleier
Sie hält ihn hoch, sie hält ihn teuer

Brunnhilde und andere Walküren mit netten
Nicht allzu kostbaren Bracelettes
Fricka beschenkt mit 'ner Perlenschnur
Wotan weist stolz seine goldne Uhr

Ein liederlicher König! Er läßt nicht rasten,
Den Soldaten und den Theaterstatisten (Bild 163)
Der Himmel mag's dem Herrscher lohnen
Er hat keine — nobelen Passionen

Den plagt eben nicht das Kanonenfieber — er zieht als Lohengrin durch die Lande

In dieser Gestalt hat sich der romantische Königsmensch die Karikatur bemächtigt (Bild 163)
An sein tragisches Ende erinnert dann indirekt eine ebenfalls hier aufgenommene Bildsatire aus Le Triboulet „Wagner im Jenseits bei der Zeitungsnachricht vom Tode Ludwigs II" (Bild 167)



165. Frau Cosimas Walkürenritt.
Cosima Wagner und Ernst van Dyck. Floh. Wien. 1890

Weibliche Schutzengel

Auch bei Wagner ist nicht alles ausgeglichen auch bei ihm stoßen wir auf „Menschliches — Allzumenschliches" Selbst dieser universal-geniale Künstler er ist ein Mensch gleich anderen hilflos, voll kleiner Schwächen — fenkrik ein bedeutender Mensch Seinem künstlerischen Fanatismus gesellte sich ein fanatischer Wahrheitstrieb Um das Gewaltigste und Erhabenste in poetischen Gebilden zu offenbaren, wollte er absolut wahr gegen sich selber sein Und das heißt wieder er



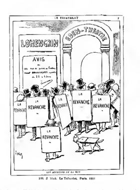
107 Richard Wagner im Himmel beim Lesen der Nachricht vom Tode Ludwigs II
Le Triboulet. Paris. 1886

mußte, um zur vollen Erkenntnis seiner dämonischen Schöpferkräfte und dämonischen Triebe hindurchzudringen, unerbittlich rücksichtslos gegen sich handeln. Er ist aber auch ebenso aufrichtig gegen die Gesamtheit. Er hütet vor niemand ein Geheimnis. Seine Offenheit, wie seine Strenge gegen sich selbst sind von den meisten Zeitgenossen übel verkannt worden

und aus dieser hartnäckigen Verkennung erwuchsen ihm die schwersten Leiden und Kämpfe. Wir wissen heute, er mußte ein wahrhafter Kämpfer sein, wo er ein wahrhafter, das heißt sündiger Mensch war. Wir vermögen ihn viel tiefer, viel gerechter zu beurteilen. Das rein Persönliche ist uns ferne gerückt, alle Schlacken fielen ab. Wir erkennen als mächtigste Triebkraft für seine Künstlerschaft wie für sein Menschtum die Liebe. Sie hat zwischen beiden eine Brücke geschlagen. Sein ganzes von unbegrenzter Liebe beherrschtes Wesen ergießt sich mit glühender vulkanischer Glut in seine Schöpfungen. Sie kennen, heißt Wagner selbst begreifen. Jedes seiner Musikdramen — Parsifal ausgenommen — ja selbst seine Jugendopern bezeugen, wie tief er in das Mysterium der modernen romantischen Liebe hineingeleuchtet hat. Das liebende und liebend begehrte Weib, nicht als Spenderin sinnlicher Lüste, sondern als opferwillige Erlöserin, in dieser Gestalt tritt es uns bei Wagner entgegen. Dies Weib hat er verherrlicht — und dies Weib hat er sein Lebtag schließlich gesucht, bis er's gefunden. Er durfte mit Recht von sich sagen, daß er die Frauen mehr als der Manner Meistersinger Heinrich zur Messe gepriesen habe. Noch zwei Tage vor seinem Tode beschäftigte er sich in einem unvollendet gebliebenen Aufsatz „Über das Weibliche im Menschen“! Ohne die Liebe und Tröstungen eines Weibes hätte er nichts Rechtes hervorbringen können. Durch die Frauen hat er das Tiefste empfangen, das er der Welt geschenkt hat, und die Frauen haben es ihm zehntausendfach vergolten. Wie oft, wenn keiner den Meister verstand oder verstehen wollte, haben sie ihm begeistert zugejauchzt! Wie oft haben sie ihn, wo er auftrat, ob in der deutschen Heimat, ob in der Fremde, mit Blumen und Kränzen überschüttet!

„Mit Frauenherzen — schreibt er einmal — ist es meiner Kunst immer noch ganz gut gegangen, und das kommt doch wahrscheinlich daher, daß bei aller herrschenden Gewöhnlichkeit es den Frauen doch immer noch am schwersten fällt, ihre Seelen so gründlich verledern zu lassen, als dies unserer staatsbürgerlichen Männer welt zu so voller Genüge gelungen ist. Die Frauen sind eben die Musik des Lebens: sie nehmen alles offener und unbedingter in sich auf, um es durch ihr Mitgefühl zu verschönern. ... Es ist immer

168. **Lohengrin in Paris.**
Van Dyck: Siehst du, [illegible] Elschen, welche Skandale entstehen, wenn man sich drum kümmert, von wannen der Lohengrin eigentlich her ist.
Floh. Wien. 1891



109. J. Blaß. Le Triboulet, Paris. 1891

wieder das „ewig Weibliche", was mich mit süßen Täuschungen und warmen Schauern der Lebenslust erfüllt. Ein feucht glänzendes Frauenauge durchdringt mich oft wieder mit neuer Hoffnung ..."

Man kann also mit Recht sagen, daß die Frauen im Leben Wagners eine große Rolle gespielt haben. Sie sind nicht bloß seine liebenden, sondern auch oft seine rettenden Engel gewesen. Ihr Anteil an der Forderung seines Werkes ist gar nicht einmal so leicht abzu-



Cosima, komm zu mir und bleib bei mir!
170. Figaro. [Wien. 18[illegible]

schätzen. Was wäre aus Wagner geworden, wenn ihm nicht in den schwersten Zeiten seiner materiellen Bedrängnis edle Frauen mit pekuniärer Behilfe zur Seite getreten wären! Mehr wie einmal hätte er erliegen müssen! Als eine der ersten Helferinnen ist Julie Ritter zu nennen. In Paris gesellte sich ihr die Fürstin Pauline Metternich und vor allem Madame Laussot, die Gattin eines Kaufmanns, welche später den bekannten deutschen Ästhetiker und Essayisten Karl Hillebrand heiratete. Diese aus reicheren Mitteln schöpfende Wohltäterin ist Wagner persönlich unbekannt geblieben. Auch Frau von Muchanoff hat ihm Zuwendungen gemacht. Und ihre hochherzige Tat verdient um so höhere Wertschätzung, als sie sorgfältig von der keineswegs wohlhabenden Frau geheim gehalten wurde. Wagners Kunst war die Triebfeder für solche Handlungen. Der Schöpfer des Lohengrin und Tannhäuser war es aber auch, dem mehrere schriftstellernde Frauen als Herolde voranzogen. Es sei da an die Französin Kamt-eses Gasparin erinnert, die schon im Jahre 1883 schrieb:



Der Wurzelstämmige.
171. Karikatur von M. G. Conrad

„Es wird ein Tag kommen — wann, das weiß ich nicht — wo Wagner als unbestrittener Herrscher über Deutschland und auch über Frankreich thronen wird. Diese Morgenröte werden wir vielleicht nicht mehr erleben; gleichviel, wenn wir sie nur von weitem begrüßt haben!"

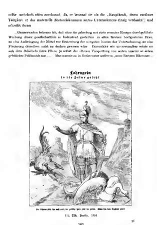
Als eine direkte Mitarbeiterin am Bayreuther Unternehmen muß Marie von Schleinitz, die Gattin des preußischen Hausministers gleichen Namens, und nach dessen Tode verheiratet mit dem österreichischen Botschafter Grafen von Wolkenstein-Trostburg, genannt werden. Sie hat in Berlin unermüdlich für Wagners Kunst gekämpft; sie hat Wilhelm I., der von Musik nichts verstand und ihr nur seine repräsentative Verpflichtung entgegenbrachte, für namhafte finanzielle Unterstützung aus privaten Mitteln gewonnen.

Wagner hat das Wirken dieser Frau, deren Freundschaft ihm auch über seinen Tod hinaus verblieben

sollte mehrfach offen anerkannt. Ja, er benennt sie als die „Hauptkraft, deren rastloser Tätigkeit er das materielle Zustandekommen seines Unternehmens einzig verdanke", und schreibt ferner:

„Unumwunden bekenne ich, daß ohne die jahrelang mit stets erneuter Energie durchgeführte Werbung dieser gesellschaftlich so bedeutend gestellten, in allen Kreisen hochgeehrten Frau an eine Aufbringung der Mittel zur Bestreitung der nötigsten Kosten der Unternehmung, an eine Förderung derselben nicht zu denken gewesen wäre. Unermüdlich wie unverwandbar setzte sie sich dem Belächeln ihres Eifers, ja selbst der offenen Verspottung von seiten unserer so schon gebildeten Publizistik aus . . . . Man nannte sie in Berlin unter anderem ‚seine Barones Mäcenas' . . .

Lohengrin
in die Seine gesetzt



172. Ulk. Berlin. 1886



173

Daß überhaupt alle für Wagner eingenommenen Frauen als „Wagnerianerinnen", ja als „hysterische Mänaden" verschrien wurden, war gewiß ein unduldsames Gebaren. Es kann aber auch nicht weiter entrüsten, wenn sich unter der Maske der Kunstschwärmerei mancherlei erotische Gefühlsäußerungen und galante Nebenabsichten verbanden. Wer möchte deswegen auf gewisse Frauen einen Stein werfen, weil sie sich an Wagner herandrängten, um von ihm irgendeine persönliche Gunstbezeugung zu erhaschen? Es war doch ein Heldentum ohne gleichen — und der Anbetung würdig! Und er war ein Mann, auf den kein Moralkodex Anwendung zu finden brauchte. Mit seiner Kunst stand er sozusagen jenseits von Gut und Böse. Alle Gegner behaupteten es, und die Leichtgläubigkeit betete es nach, daß Wagner ein Umstürzler jeglicher Sitte und Tugend sei, dessen ganzes Denken und Trachten anscheinend darauf hinausginge, das Institut der sakramentalen Ehe, wie es in Deutschland ist, zu schänden oder das Problem desselben, zu dem wahrlich leisere Finger gehören, mit den rohesten Mitteln zu lösen! Als Beweis dafür brauchte man ja nur seine Dichtungen zu nennen. Durch sie zieht sich wie ein blutig roter Faden die brutale Idee der prima vista Heirat (ein schließlich Incest und Ehebruch) möglichst unbekannterweise, der Ausdruck seiner eigenen bis zur Entsittlichkeit rücksichtslosen Natur. — Er war also ein „ungeheuer interessanter" Mensch, und es kam einem sensationellen Erlebnis gleich, sich seiner Gegenliebe teilhaftig zu wissen. Sollte da Wagner unempfänglich geblieben sein? Es wäre wahrlich eine geschmacklose Übertreibung, wenn man vor lauter Bewunderung seiner Kunst von Göttlichkeit reden wollte. Und wäre er auch ein Gott gewesen — selbst Götter haben sündig geliebt! Er wollte eben weder göttlich sein, noch auf irdische Liebe verzichten. Daß er ein leidenschaftlicher Mensch war, daß er seinem allzu hohen Naturell opferte, opfern mußte, um Trost und Kraft für sein Schaffen zu gewinnen, warum sollte man dies verschweigen? Es war aber eine sinnlose Verdächtigung, wenn man, wie Judith Gautier schreibt



Wagner inventeur de la grosse caisse à mitraille musicale se livrant à son exercice favori.

174

erzählte, Wagner beherberge, einem türkischen Pascha ähnlich, in seinem Hause ein ganzes Serail von Frauen aller Herren Länder in den köstlichsten Gewändern, Favoritinnen, die in Eifersucht gegeneinander entbrennten und sich Revolverkämpfe lieferten. Auf erdichtete Vorkommnisse solcher Art spitzt auch der Münchner Punsch seine vom 6. Januar 1867 datierten und hier mitgeteilten dramatischen Szene.

Operntext-Fragment
(Zukunftsmusikalische Phantasie.)
Personen: Riccardo. Schnorroldi. Furiosa.

Schnorroldi: Dürstend frag' ich:
Fragend bin ich da.
Antwort'st Du mir! Dir ja?

Riccardo: Heiraten versprochen Habens wonnevollem Wissen
Ledig bleiben Wollens unwiderstehlichen Fühlen —
Doppelkampfs Schauplatz bebende Brust.

Schnorroldi: Willst Du?
(300 Violinen machen in einer halben Sekunde dreimal die Skala durch.)

Riccardo: Wag' ich's? Frag' ich's?
Nicht wagen mag ich's.
Sag' ich ja, sagt mir's,
Und dann erfragt sich's,
Jene, daß diese ich erkenne,
Diese, daß jene diesen wähne.
Ich diese kennend — jene jenen während —
Wehe zerrissen
Würd' ich von Beiden.
(Pistonsolo fortissimo auf 150 Saxhörnern.)

Furiosa (tritt auf): Ha! (Trompetenstoß.) Ha! (Paukenwirbel.) Ha! (Kanonenschlag.) Ha! (Triangel-Triller.)

Riccardo: Wehe dir auch noch!

Furiosa: Heiratens-Hoffnung heftigen Hauch fühle ich fächeln.

Riccardo und Schnorroldi (Duett): Heiratens-Hoffnung fühlst sie fächeln,
Heftigen Hauch fächelt sie Fühlung. —

Furiosa: Richard! Du — Dir — Dich —
Wer wagt's, wer wollte —

Schnorroldi (entfaltend): Ich! (Zeigt ihr einen Brief.)

Furiosa: Ha! Da! (Entfaltet ebenfalls einen Brief.)

Wagner troubadour errant, braquant son télescope sur Paris.

175

176. J. Blaß. Illustrationen zu J. Grand-Carteret: Richard Wagner dans la Caricature. 1891

21*

Rissnade (schmettert ins stahl) Markstockenden Nordpolfrosts wolkentauchendes Grauen.

Schneeside und Feueron (schwen sich gegenseitig in die Haare und schreien wütend)

Rissnade Halt! Was für enperharmonische Hyperakkorde! Herrliches Motiv zu einem Schlummerlied! Nur zu!

(Eilt an das Pult und schreibt das Thema nach.)

Es ist eben doch wieder merkwürdig, daß Richard Wagner so leidenschaftlich ihm die Frauen ergeben waren und so leidenschaftlich er nach Liebe und weiblichen Tröstungen lechzte, weder von ihnen noch von seinem glühenden Naturell unterjocht wurde. Alle Herzensromane und Durchgangsstadien ihr seine dichterkünstlerische Entwicklung gewesen und darum von unendlicher Bedeutung. Wohl konnte ihm der Schöpferquell nimmer versiegen, denn er war zu reich. Aber es stände wohl etwas anders um die Werke, die uns sein Genius mit geschenkt hat, wenn Wagner auch sein ferneres Leben hätte ohne Liebe beschließen müssen. Seine Ehe mit Wilhelmine Planer war höchst unglücklich gewesen. Das war nicht die Frau, die ihn verstand, oder die seinem Genie mächtigen Flügelschlag zu geben vermocht hätte! Doch seit Mathilde Wesendonk als rettender Engel in seine Schaffensbahn trat, da fand er sich zu jener Kunst, die ihn zum höchsten Gipfel führen sollte.

Mathilde war die Gattin eines reichen Kaufmanns, der, vom Niederrhein hergekommen, sich bei Zürich ein herrliches Heim errichtet hatte. Und diese Frau vergoldete dem Verbannten mehrere Jahre des Exils. Zwischen den beiden Menschen entspann sich eine Liebesneigung von so unsagbarer Gewalt, daß ihr weder die Süßigkeit, noch aber auch die herbste Tragik erspart blieb oder bleiben konnte. Will man dessen innewerden, so wird man zu den Tagebuchblättern und Briefen greifen müssen, welche Wagner und Mathilde vom ersten Tag ihrer Freundschaft an miteinander gewechselt haben. Sie umschließen eine Zeitspanne von

177 F. Boscovits. Nebelspalter. Zürich 1881

achtzehn Jahren. Eigentlich war es nur ein kurzer mehrjähriger Liebesfrühling, dem eine furchtbar schmerzliche Entsagung folgte. Aber was für tiefe Seelenoffenbarungen enthalten diese Briefe! Ihnen läßt sich sobald nichts Ähnliches an die Seite stellen. Hier, in unmittelbarster Nähe gewissermaßen unter den Augen der über alles geliebten Frau wurde der zweite Akt des Siegfried geschaffen, der die gemütste und ungetrübt heiterste Musik enthält, die Wagner je geschrieben hat — eine Musik, die selbst die Herzen derjenigen rührt, die seine anderen Dramen wegen ihrer verketteten Diskorde und ihres herzzerreißenden Jammers nicht leiden mögen. Und hier in dem Wesendonckschen Asyl trat auch Tristan hervor. Die erste Erwähnung finden wir in einem Briefe ohne Datum an Franz Liszt, geschrieben im Herbst des Jahres 1854. Dort heißt es:

Berlioz: „Ils n'ont donc pu entrer à l'Opéra, cela me console d'être resté sur les marches."
174. Tiret-Bognet. Illustration zu J. Grand-Carteret: Richard Wagner dans la caricature. 1891

„Da ich im Leben nie das eigentliche Glück der Liebe genossen habe, so will ich diesem schönsten aller Träume noch ein Denkmal setzen, in dem von Anfang bis zu Ende diese Liebe sich einmal so recht sättigen soll: ich habe im Kopfe einen Tristan und Isolde entworfen, die einfachste, aber vollblutigste musikalische Konzeption; mit der schwarzen Flagge, die am Ende weht, will ich mich dann zudecken — um zu sterben."

1857 wurde die Dichtung geschaffen. Im Sommer des folgenden Jahres hatte sich Minna — eine andere Ortrud — zwischen ihren Gatten und Frau Wesendonck gestellt; es war zu unversöhnlichen Auseinandersetzungen zwischen den beiden Frauen gekommen — und Wagner verließ sein paradiesisches Asyl für immer. Hierüber erfahren wir näheres aus einem von Genf an seine Schwester Kläre gerichteten Brief vom 20. August 1858:

Was mich — schreibt Wagner da — seit sechs Jahren erhalten, getröstet und namentlich auch gestärkt hat an Minnas Seite, trotz der enormen Differenzen unseres Charakters und Wesens, auszuhalten, ist die Liebe jener jungen Frau, die mir anfangs und lange zagend, zweifelnd, zögernd und schüchtern, dann aber immer bestimmter und sicherer sich näherte. Da zwischen uns nie von einer Vereinigung die Rede sein konnte, gewann unsere tiefe Neigung den traurig wehmütigen Charakter, der alles Gemeine und Niedere fern hält und nur in dem Wohlergehen des anderen den Quell der Freude erkennt. Sie hat seit der Zeit unserer ersten Bekanntschaft die unermüdlichste und feinfühlendste Sorge für mich getragen und alles, was mein Leben erleichtern konnte, auf

Der eingefleischte Nibelungerer.



„[illegible]"

„O [illegible], [illegible] in meinem Herzen!"

Sie entschuldigen, [illegible]"

[illegible]"

175 Ulk. Berlin

die innigste Art deinem Manne abgewonnen. ... Und diese Liebe, die stets unausgesprochen zwischen uns blieb, mußte sich endlich auch offen enthüllen, als ich im vorigen Jahre den Tristan dichtete und ihr gab. Da zum ersten Male wurde sie machtlos und erklärte mir, nun sterben zu müssen! Bedenke, liebe Schwester, was mir diese Liebe sein mußte nach einem Leben von Mühen und Leiden, von Aufregungen und Opfern, wie dem meinigen! — Doch wir erkannten sogleich, daß an eine Vereinigung zwischen uns nie gedacht werden dürfe: somit resignierten wir, jedem selbstsüchtigen Wunsche entsagend, litten, duldeten, aber — liebten uns!" Und fünf Jahre später bekennt er in einem Briefe an Frau Eliza Wille in bezug auf Mathilde: „Sie ist und bleibt meine erste und einzige Liebe! Das fühl ich nun immer bestimmter. Es war der Höhepunkt meines Lebens: die bangen, schön beklommenen Jahre, die ich in dem wachsenden Zauber ihrer Nähe, ihrer Neigung verlebte, enthalten alle Süße meines Lebens. Der leisesten Veranlassung bedarf es, so bin ich mitten drin, ganz erfüllt von der wundervoll weichen Stimmung, die noch jetzt, wie damals, mir den Atem benimmt und nur den Seufzer mir gestattet. Und gäb' es sonst keine Veranlassung, so tuts der Traum, der es oft, wie er es mir vorführt, stets lieblich und wohltätig ist."


180. Zur Lohengrin-Aufführung in Paris. Der junge Kikeriki. Wien 1861

Was liegt doch alles zwischen diesen Jahren! Ein ruheloses Wanderdasein von Venedig bis Paris und Wien, welch und seelische Kämpfe ohnegleichen. Wie sich Wagner aus ihnen emporrang, wie aus diesem Schmerze Tristan, das wunderbare Werk „des tönenden Schweigens" geschöpft wurde, das alles finden wir in einem herrlichen Briefe an Mathilde aus Venedig vom 12. Oktober 1858.

„— — Mein Lebensgang bis dahin, wo ich Dich fand und Du endlich mein wurdest, liegt deutlich vor Dir. Aus meinen Beziehungen zur Welt, deren Wesen sich meinem Wesen gegenüber nur immer schmerzlicher und trostloser fühlbar machte, trat ich immer bewußter und bestimmter zurück, ohne als Künstler und hilfebedürftiger Mensch doch je ganz alle Bande zerreißen zu können, die mich an sie knüpften. Vor den Menschen wich ich, weil ihre Berührungen mich schmerzten; ich suchte mit ängstlicher Absicht Vereinsamung und Zurückgezogenheit, und nährte dagegen immer brünstiger die Sehnsucht, nur in dieser einen bestimmten Individualität, den bergenden, erlösenden Hafen zu finden, in welchem ich ganz und voll aufgenommen würde. Dies konnte der Natur der Welt nach nur ein liebendes Weib sein; auch ohne es zu finden, mußte dies meinem dichterisch belebenden Geiste klar sein, und die deutlich erkannte Unmöglichkeit, es



101 J. Thöny. Zur Aufführung des Lohengrin in Paris. Pinsel. 1891

der Freundschaft eines Mannes das Ersehnte zu finden, mußten mir die edelsten Verwandte dazu neigen. Doch nie hatte ich eine Ahnung davon, daß ich, was ich suchte, so bestimmt, so alles Sehnen erfüllend, alles Verlangen befriedigend finden sollte, wie ich es in Dir fand. Noch einmal: — daß Du es vermochtest, in alles erdenkliche Leid der Welt Dich zu stürzen, um mir sagen zu können: „Ich liebe dich!" — Das hat mich erlöst und mir jenen heiligen Stillestand gewonnen, von dem aus nun mein Leben eine andere Bedeutung erhalten hat. — Aber dies Göttliche war eben nur mit allen Leiden und Schmerzen der Liebe zu gewinnen: wir haben sie bis auf die Hefe genossen! — Und jetzt, nachdem wir alle Leiden gelitten, kein Schmerz uns erspart blieb, jetzt muß sich klar der Kern des höheren Lebens zeigen, den wir durch die Leiden dieser schmerzlichsten Geburtswehen gewonnen. In dir lebt er schon so rein und sicher, daß ich Dir jetzt zu Deiner Freude,

zu Deiner Mitfreude nur zeigen darf, wie auch in mir er sich gestaltet. . . Die Welt ist überwunden: in unserer Liebe, in unseren Leiden hat sie sich selbst überwunden. Sie ist mir nun keine Feindin mehr, vor der ich fliehe, sondern ein meinem Willen gleichgültiges, wesenloses Objekt, zu dem ich mich jetzt ohne Scheu, ohne Schmerz, daher ohne wirklichen Widerwillen verhalte . . . Ich kehre nun zum Tristan zurück, um an ihm die tiefe Kunst des tönenden Schweigens für mich zu Dir sprechen zu lassen . . .“

Tristan war eben die schmerzliche Frucht innerer Entsagung! Und daß Wagner ihn geschrieben, das dankt er, in einem Briefe aus Wien vom Dezember 1861, Mathilde Wesendonk „aus tiefster Seele in alle Ewigkeit!“

Was wir heute wissen, mußte der damaligen Welt verborgen bleiben. Sie konnte — wenn sie dann glaubte, dem Gebot der Schicklichkeit und Ritterlichkeit gegen das weibliche Geschlecht aus purer Neidsucht keinerlei Rechnung tragen zu müssen, in Wagners Beziehungen zu den Frauen kaum edlere als brutal sinnliche Triebkräfte erkennen. Sie urteilte nach dem äußerlichen Schein — und er gab ihr recht. Da ihrem Blicke gemeinhin die so ganz anders organisierte und höheren Zwecken dienstbare Künstlerpersönlichkeit verschlossen bleibt, so verfährt sie nur logisch, wenn sie an deren menschliche Handlungen den gleichen Maßstab einer für alle und jeden gültigen Moral anlegt.

Die zeichnerische Satire befand sich auf demselben Wege. Deshalb scheint es höchst unnötig, sich etwa über eine Anzahl pikant galanter Spottbilder zu entrüsten, die naturgemäß auf Wagners Frauenverkehr Bezug nehmen. Auch die Tatsache, daß sogar verschiedene direkt erotische Karikaturen hervorgetrieben wurden, die indessen nur vertraulich von Hand zu Hand gingen, hat weiter nichts Überraschendes für sich. Pasquillante Darstellungen insbesondere des dreieckigen Verhältnisses



Das Weihe-Bühnenfestspiel in Bayreuth.

Frau Cosima (ganz Geschäftsfrau): Nur herein, meine Herrschaften, nach zu dargewesene Kunst! Nur herein, Kinder unter 10 Jahren und Soldaten vom Feldwebel abwärts zahlen die Hälfte!

162. Floh. Wien. 1891

22



163. J. Blaß. Aus Grand Carteret: Richard Wagner dans la Caricature. 1891.

zwischen Bülow-Wagner-Cosima sind mehrfach vorhanden. So veranschaulicht die eine aus dem Jahre 1868 unter dem Titel „Richard Paris und der neue Menelaus" die Schlafgemachszene aus Lohengrin. Handelnde Personen: Wagner und Cosima im tête à tête mit dem von einer Reise heimkehrenden „König Menelaus" von Bülow. Darauf bezieht sich 1874 die Berliner Montagszeitung in einer boshaften Ankündigung fingierter Gegenstände, die „für den Bazar zugunsten des Wagnertheaters in Bayreuth" eingelaufen wären. Unter ihnen figuriert auch ein „Klavierauszug aus der Oper ‚Cosima fan tutti' von Hanns von Bülow. Bearbeitet vom Kollektanten" — Richard Wagner. Einer anderen Heldin sind wir bereits als — Japanerin begegnet: es ist Judith Gautier, die Tochter des großen französischen Schriftstellers (Bild 67). Unser doppeltes Interesse erregt aber „Don Richard Juan Lohentraut". Dies prächtige Leipziger Flugblatt tauchte neu 1869 auf, also zu einer Zeit, da Rheingold zum allerersten Male über die Bühne des Münchener Hoftheaters gegangen war. Wagner erscheint hier als kühner Eroberer Don Juan, umschwirrt von Meyerbeer, Mendelssohn, Offenbach und anderen Gegnern, aber auch von weiblichen Schutzengeln in Gestalt stachelbewehrter Hornisse und Hummeln. Abbate Liszt, als der steinerne Gast, erhebt warnend die Hand. Mit Wagner zieht Cosima ins Rheinschiffle. Ihre Scheidung von Hanns von Bülow war damals gerade vollzogen worden. Ihn selbst sehen wir als — Leporello am jenseitigen Ufer:

> Schöne Donna! Dieses kleine Register
> Gibt von einigen Herzensgeschichtchen
> Meines Herrn einen kleinen Prospektus.
> Wenns beliebt, so laufen wirs durch.



164. Wagners Schatten. Ally Sloper. London. 1881.

Hinter Wagner aber schwebt „Donna Elvira" — Wesendonk, die er so oft seinen „milden Engel" und seine „Elisabeth" genannt, als Isolde corpor. Dieser Frauen Wesen ist unauslöschliche Liebe, die weder hassen noch strafen kann:

> Ich kann nicht widerstehen,
> Und kostet's mir das Leben,
> Ich muß, ich muß vergeben.

(Siehe Beilage.)



165. Gilbert Martin, Entwurf zu einer neuen Giebelgruppe für die Pariser Oper. Don Quichotte. Paris. 1891

Interpreten

In einem Buche, das von Wagner handelt, ist es notwendig, auch von jenen zu reden, denen meistens die Nachwelt keine Kränze flicht. Das sind die reproduktiven Künstler: Sänger, Instrumentalisten, Kapellmeister, kurz die „Interpreten“ eines musik-dramatischen Werkes. Als deren höchste künstlerische Aufgabe wird erachtet, daß sie den Part, der ihnen zugefallen, absolut im Sinn und Geiste seines Schöpfers verkörpern, ihn zugleich aber auch mit dem Hauche ihrer eigenen Künstlerpersönlichkeit erfüllen. Dieser Forderung ist man bis auf Wagner das beste Teil schuldig geblieben. Von ein paar bedeutenden Vertretern der lyrischen Bühne älteren Stils abgesehen, sind damals die Sänger Stümper geblieben, mußten es bleiben, weil ihnen die Zwangslage, italienische Koloraturen statt

27*

Metamorphose



156. F Boscovits, Nebelspalter Zürich

deutscher Musik zu singen nicht gestattete wahrhaftige Künstler zu sein. Ich habe schon im ersten Hauptabschnitte meines Buches die musikalischen Mißstände der Vor-Wagnerschen Epoche hinreichend gekennzeichnet. Es erscheint mir nicht uninteressant, das gegebene Bild durch einige Striche zu verschärfen. Man mußte von einer ganz und gar verdorbenen Zeit reden, wenn wirklich keine Feder an der damaligen Opernmisere sei es in ernster sei es in satirischer oder burlesker Weise Kritik geübt hätte. Allerdings wird man sotane „Versündigung" an der edlen Musika schwerlich von einem strengen Fachgelehrten zu erwarten haben, denn diesen Gestern fehlt es gewöhnlich am lebendigen Erfassen der Erscheinungen im Weltganzen, also alles dessen, was über das Notensystem hinausgeht. Ebensowenig als sie das schöpferische Genie Wagners in seiner Totalität zu erkennen vermochten, haben sie mit geringen Ausnahmen auch am welschen Modesanggang etwas auszusetzen gefunden. Karl Toepfer, der alte Lustspieldichter — also wieder kein Musikkünstler! — scheint mir in dem nachfolgenden humoristischen Erguß ein treffliches Konterfei vom Operngesang jener Tage gegeben zu haben. Er stricheit so:

„Gesang heißt bei der Bühne das Hervorbringen musikalischer Töne vermöge der Kehle. Die Tätigkeit ist rein körperlich wie das Gähnen, Niesen usw. Wie der Zuhörer keines Ver-

standes bedarf um Gesang zu gestatten, so braucht auch der Sänger keinen Verstand, um Furore zu erregen. Sehr beeinträchtigend wirkt, wenn man den Text versteht. Die Aufmerksamkeit wird dadurch von dem Wesentlichen dem a, I oder e ab, auf das Unwesentliche, den Sinn des Operngedichts, gelenkt. Auch muß der Sänger sich vor zu lebhaftem Spiele hüten, weil die Beweglichkeit der Glieder den Ton wackeln macht, was schon den Verdacht von Seelenhaftem erzeugt — und dieses soll doch bei der Oper gänzlich ausgeschlossen sein. Am reinsten und anmutigsten klingt der Gesang, wenn der Vortragende mit gespreizten Beinen mit aufgerissenem Munde und eckig gehaltenen Armen regungslos dasteht. Tut er dann später nur einen Schritt und läßt er die Arme fallen, so wird er gewiß andern Tages lesen: er habe nicht allein trefflich gesungen, sondern auch meisterhaft gespielt. Wer so recht aus der Brust



187 Th. Zasche. **Van Dyck.**
Wiener Luft. 1891

singen will, der muß sich, was die Kopfhaltung anbelangt, einen heulenden Hund zum Muster nehmen. Die Natur zeigt stets den richtigsten Weg. Wenn ein Stocktauber sagt: „Der Mensch schneidet erschreckliche Gesichter; hat er Gift genommen?" dann darf man gewiß sein, daß die Stocktaubstummen außer sich geraten. Solch ein Gesang wird auch in Apotheken gebraucht, wenn ein Opiat zu schwach erscheint. Viele Opernfreunde nehmen ihn durch das Ohr ein, um endlich einmal ausschlafen zu können. Sie applaudieren zwar, aber dies geschieht ohne Bewußtsein in einer Art von Clairvoyance: die Hände rühren sich, ohne daß der Kopf weiß, warum!"

Mit dieser scherzhaften Charakteristik vergleiche man die hier beigegebenen Karikaturen von Gustav Doré u. a.: den Ritter vom hohen C, die Sopranistin, wenn sie in Meyerbeers „Robert der Teufel" als Isabella die Gnadenarie bis zum dreigestrichenen e hinauf koloraturistisch bclanziert, die „Heldentenöre" nebst der „Dramatischen", wenn sie in fürchterlichster Rage Pfropfenzieherwindungen, Knopfaugen, verzwickte Beinstellungen machen und dabei die



188 Th. Zasche. Hans Richter
Wiener Luft. 1891

gehrten Kinnladen wie ein Schleusentor weit aufsperren — — (Bild 8, 9, 10 und 24)! Aber auf äußerliche Effektstückchen kam es damals an. Nicht der Komponist, sondern der Sänger war die Hauptsache! Wir haben heute keine rechte Vorstellung mehr von den komischen Widersprüchen jenes ganzen Opernwesens. Lediglich im Hinblick auf Wagnersche Gestalten können wir sie uns konstruieren. Treten sie aber, meinte Wagner einmal, krasser zutage, als wenn beispielsweise der stürmische Befreier Masaniello — in Marschners gleichnamiger Oper — in Albert Niemanns Reckengestalt seine Stimme zu den Fisteltönen eines süßlichen, an den Haaren herbeigezogenen Schlummerliedes zwingen mußte! Es hieße hier wiederholen, was eigentlich längst als musische Erkenntnis in aller Leute Mund sein sollte. Aber kurz mag es gesagt: Wagner hat aus Stümpern Künstler gemacht, indem er ihnen deutsche Musik gegeben; er hat sie befähigt, ihre Stimme nicht bloß in die höchsten Lagen hinein zu erheben; hat sie begreifen gelehrt, daß Ausdrucksfähigkeit, Spiel und Gesang untrennbar miteinander verbunden sind, weil aus der Seelenbewegung des dramatischen Moments geboren. So erzog er die Sänger zu Darstellern, und das allerwichtigste: er hat ihnen würdige Aufgaben geschaffen, aber auch damit die unerbittliche Forderung verknüpft, daß sie selber als unablässig studierende Künstler sich ihrer würdig erweisen. Man sollte meinen, das alles sei so natürlich, so selbstverständlich, daß kein Widerspruch aufkommen konnte. Die Musikkritik dachte anders. Wagner, zeterte sie beständig, sei nicht bloß ein Melodien-, sondern auch ein Stimm-Mörder, der nur für Deklamationsmaschinen schreibe. Eigentlich datiert dieser Vorwurf schon seit Rienzi her; er wuchs aber immer stärker an, bis er mit den Nibelungen seinen wahnwitzigsten Hochstand erreichte. Ja, die Mär wird noch heute von seiten gewisser Lehrmeister und Sänger, die entweder niemals ausreichende Stimmittel besessen oder was rechtes gelernt haben, sehr geflissentlich verbreitet. Daß damals die meisten Sänger desselben Glaubens waren — wer wollte es ihnen verübeln? Sie standen ja auf dem Niveau des „Zauberbuches" des Stumpens; dann tat die geistige Unbildung, in der sie gewöhnlich verharrten, endlich das ihre. Es sollte Wagner also schwer genug werden, geeignete Darsteller für seine Musikdramen zu finden. Und das gelang ihm nur in vereinzelten Fällen. Die allerwenigsten Sänger wollten weder lernen noch eines Bessern belehrt sein.

Unter jenen, die am frühesten zu ihm standen, sind **Joseph Tichatschek** (Bild 59) und **Wilhelmine Schröder-Devrient** zu nennen. Diese geniale Künstlerin hat zwar nur drei Partien innegehabt, aber sie war es, durch deren dramatisches Spiel Wagner die erste Bestätigung dafür empfing, daß er auf dem rechten Wege sei. Andererseits mußte er sich auch zu ihrer freiheitlichen revolutionären Natur hingezogen fühlen. Ihre Devise: „Alles fürs Volk, nichts für den Kaiser", die sie ihrer Freundin und nachmaligen Biographin Claire von Glümer im Frühjahr 1849 bei Gelegenheit einer Frankfurter Parlamentstagung ins Album schrieb, hat sie stets treulich erfüllt. Inwieweit sie sich am Dresdener Aufstand beteiligt hat, verrät Claire von Glümer nicht; aber wenn wir der militäramtlichen Dar-



Ohé les Wagnériens, gare les Végnériennes!

Dessin de A. Willette

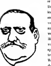
189. Adolf Willette. Le Courrier français. 1891



190. Bruno Paul: Paul Heyse

stellung des bereits an anderer Stelle genannten Oberstleutnants Grafen Waldersee Autentizität beimessen dürfen, so hat die Schröder-Devrient tatsächlich das Volk auf den Barrikaden zum Kampfe angefeuert (Bild 13).

Nächst Tichatschek fesselt Albert Niemann unser Interesse, denn er war es, der 1861 in Paris den Tannhäuser sang. Nach Mitteilungen seines Biographen Professor R. Sternfeld war Niemann weder von Angriffen noch von Neid und Mißgunst seiner französischen Kollegen gefeit. „Er sei ein Bauernjunge, ein gänzlich ungebildeter Schlosserlehrling und noch kurz zuvor Fleischerbursche gewesen" — schrieben die Blätter. Niemann erwiderte in einer humoristischen Berichtigung, daß er noch nie ein Stück Vieh umgebracht hätte. Nun versuchten die Anhänger Meyerbeers, ihn für die Übernahme der Rolle des Robert und des Propheten zu gewinnen. Als das nicht gelang, hieß es in der Presse, Niemanns Stimme sei zu roh und ungeschlacht, um anderswo zu wirken, als in Wagners Opern, die dergleichen erforderten. Zuflüsterungen feindlicher Rezensenten, daß der Tannhäuser durchfallen müsse, hatten schließlich den Sänger entmutigt. Bei der verhängnisvollen Aufführung kam es dazu, „daß Niemann zu verschiedenen Momenten von Wagner abzurücken schien und den Insassen der kaiserlichen Loge wie der tobenden Menge durch Gebärden klar zu machen suchte, daß er nicht verantwortlich sei für das Werk, in welchem er mitwirke. Als Niemann gerade vor dem besten Teil seiner Darbietung im 3. Akte höhnende Rufe: „encore un pèlerin!" ins Wort fielen, soll er wütend seinen Pilgerhut ins Proszenium geschleudert haben." — Übrigens hatte er sich vorher zunächst geweigert, die Partie ohne Streichungen zu singen. Auch blieb er nicht der einzige, der, anfänglich wenigstens, vor den schwierigen Aufgaben Wagnerscher Heldenrollen zurückschreckte (Bild 50). Es ist später sogar vorgekommen, daß Orchestermusiker erklärten, nicht so spielen und daß Sänger Eingaben an die Intendanzen richteten, um Protest zu erheben gegen die stimmenzerstörenden Wagnerschen Partien. Die Presse war stets rasch dabei, dies alte Märchen aufzufrischen. Ein Beispiel ist schon anderwärts genannt worden. Früher sollte Ludwig Schnorr von Carolsfeld, in welchem Wagner, wie er klagte, den „großen Granitblock für die Ausführung seines Baues" verlor, sich in München mit dem Tristan ruiniert haben. Noch



191. Bruno Paul: Martin Greif

[illegible]

Martin Greif.



Cosimama. Die Gralshüterin
Karikatur von G. Brandt aus dem Kladderadatsch-Album 1905

1886 schrieb ein Wiener Blatt, daß ein Schrei in der Götterdämmerung einer Sängerin verhängnisvoll geworden sei und sie zu vorzeitigem Aufgeben ihrer Kunst gezwungen hätte. Und Emil Scarias Tod — er starb im Irrsinn — wurde so gedeutet: Das anstrengende Studium der „unsangbaren" und „schwer faßlichen" Baßpartien in den neuen Wagneropern habe auf Körper und Geist den unheilvollsten Einfluß ausgeübt. Ein großer Wagnersänger zu sein, sei eine „gefährliche Mission", eine „zerstörende Künstlerarbeit", welcher schon so viele Stimmen zum Opfer fielen ..." Schließlich meldet eine Berliner Zeitung 1874: „Im Münchener Hoftheater wird auf allerhöchsten Befehl Richard Wagners Tristan und Isolde [illegible] wieder zur Aufführung kommen. Der Tenorist Herr Nachbaur soll keineswegs aus Angst vor der Cholera, sondern vor dieser Aufführung von München geflohen sein ..."



192. Othar Paulsen

Anbetrachtlich solcher Dinge wird man es freilich auch begreiflich finden, daß die Interpreten Wagnerscher Werke allerhand Intrigen und Verleumdungen ausgesetzt gewesen sind, und daß man es dabei vornehmlich auf Herabsetzung ihrer stimmlichen wie künstlerischen Mittel usw. abgesehen hatte. Die Karikatur wieder bekundete ihr reguläres Interesse sowohl an ihnen wie auch an Wagners Operngestalten. Wiener Witzblätter haben kaum einen bedeutenden Interpreten vergessen (Bild 64, 187, 188). Der Engländer Aubrey Beardsley versetzt Isolde nebst anderen Frauen in den modernen Salon (Bilder 193, 194 und 195), und dem Simplicissimus und Kladderadatsch verdanken wir die hier gleichfalls vorgeführte Verbildlichung verschiedentlicher Nibelungenrecken, wie sie dem Auge des satirischen Zeichners von der Bühne herab — oder hernach in [illegible] erscheinen mochten (Bilder 197, 204 bis 210).

Neidlinge, Kunstnachtwächter, Ignoranten

Ihr Karpfendasein war so reizvoll idyllisch gewesen. Sie saßen hübsch beisammen und nährten sich schlecht und recht. Hatte einer sein Sprüchlein aufgesagt und seinen Obolus empfangen, kam sicher der nächste dran. Man wachte schon darauf, daß keiner übergangen, keiner zwiefach begünstigt wurde. Es herrschte hier eine einheitlich paragraphierte Anschauung: das Denken war überflüssig, weil Vater Staat dies Geschäft besorgte. Die Kunst

erzeugung diente dem Hausgebrauch. Das war alles so vergnüglich, regte nicht auf und war so anständig wie jedem verständlich. Und man fühlte sich auch furchtbar mächtig! Das Philistertum repräsentierte diese Macht, weil es stets und zu allen Zeiten die erdrückende Majorität besitzt. Wer aber die Macht hat, der hat auch das Recht. Wehe, wer sich dawider auflehnt! Und dreimal wehe, wer sich erkühnte, dies Bollwerk von außen her zu berennen! Richard Wagner hatte es gewagt! Und siehe, das ganze Krämertum stand gegen ihn auf. Nicht das große Publikum, die Volkheit schlechthin, wohl aber alles, was sich eigenherrlich zum Erbpächter und Nachtwächter deutscher Kunst und deutschen Geistes gesetzt hatte.

Es treten da verschiedene Kategorien zutage, die zwar gegeneinander ihre Sonderinteressen kräftiglich zu behaupten wissen, die jedoch immer unter einem Hut zusammenkommen, wenn sich ein Fremdling an der Mauer zeigt. Der Feind der einen Gruppe ist der Feind aller. Die Mittel, deren sie sich zu seiner Bekämpfung bedienen, die Motive für die Wahl der jeweiligen Mittel, mögen sie noch so tugendsam erscheinen, sie entspringen doch samt und sonders derselben unlautern Quelle.

1. **Die Intendanten.** *Für Richard Wagner* kommen zunächst zwei Theaterinstanzen in Frage, mit deren Widerstand er zu rechnen hatte, sobald seine Werke freien Raum und Boden gewinnen sollten. Er konnte ja noch nicht einmal nach eigner Wahl den Kampfplatz bestimmen, sondern mußte sich auf ein paar größere Hofbühnen beschränken. Hier war aber für Schöpfungen seiner hohen Künstlerart um so weniger Platz vorhanden, als ein total verbildeter höfischer Geschmack das Repertoir bestimmte. Diesem beklagenswerten Umstande hatten die Intendanten Rechnung zu tragen, selbst dann, wenn sie einer bessern Einsicht in das Wesen der wahren Kunst fähig gewesen wären. Aber das war leider nur sehr selten der Fall. Sie waren Hofschranzen in erster wie letzter Linie — und sind's meistens auch noch heute! Wo aber der Dilettan

103. *Aubrey Beardsley* **Isolde**

tismus vor die Kunst gesetzt ist, schon wie diese zu Aschenbrödelarbeit verurteilt. An der Einsichtslosigkeit und Unfreiheit der Intendanten erwuchs Wagner also der erste Widerstand. An ihrem Hochmutsdünkel und Bureaukratismus der zweite. Am „brutalen Merkantilismus“, mit dem sie das ihnen unterstellte Institut zu leiten pflegten, der dritte. Es wurde schon auf Lüttichau, Hülsen und die Leitung der Wiener Hofoper als Beispiele solcher Gattung hingewiesen. Franz Dingelstedt, der nacheinander an vier Bühnen, vornehmlich aber in Weimar und Wien, diesen die Kunst schädigenden „Merkantilismus“ betrieb, gleicht den vorigen auf ein Haar. Er brachte der modernen Musik, zumal der Wagners, eine beleidigende Geringschätzung entgegen. In Weimar hatte Liszt die Annahme des Rienzi durchgesetzt. Dingelstedt schämte sich jedoch nicht, mit Wagner „um Ermäßigung des Honorars um ein paar Taler zu feilschen“ und gab schließlich die Oper ganz auf. Er hielt auch den Tristan für „unmöglich“ und bot Liszt sogar eine Wette an, daß das Werk „niemals“ aufgeführt werden würde. Daß Dingelstedt nichts von Musik verstand, ist ganz belanglos. Er war nun einmal Generalintendant eines Hoftheaters und konnte sich mithin solchen Grad von Arroganz leisten (Bild 20, 23 und 103).



104 Aubrey Beardsley Venus

2. Operndirigenten. Allerdings ist bei dem allen ein Moment nicht zu übersehen. Die Intendanten waren mit ihrer Entscheidung über Annahme oder Ablehnung eines Musikwerks allemal auf die Kapellmeister angewiesen. Von ihrer Begutachtung hing dessen Schicksal ab. Wagner gegenüber genügte der Hinweis auf unzulängliche Gesangskräfte, auf ein angesichts der zu überwindenden Schwierigkeiten unzureichendes Personal und noch andere Dinge, um die Intendanz für einen ablehnenden Bescheid zu gewinnen. Die eigene Unfähigkeit des Dirigenten, ein Werk Wagners halbwegs anständig vorzuführen, bildete oft einen weiteren Grund, den man sich wohl hütete einzugestehen. In seiner Schrift „Über das Dirigieren“ hat Wagner die Impotenz, Unkenntnis und Zopfigkeit solcher „unterwürfigen Subjekte“ mit kritischer Schärfe beleuchtet und sagt da, sich dreier seiner mächtigsten Gegner, Hiller, Rietz und Lachner (Bild 60), zuwendend:

„Beethovens hundertjähriger Geburtstag wäre geradezwegs gar nicht zu feiern, wenn diese drei Herren sich plötzlich die Hände vertauschten. Ich leider kenne dagegen nicht einen, dem

29*



[illegible]. Aubrey Beardsley. Eine Vorlesung von Tristan und Isolde



[illegible]. Aubrey Beardsley: In Tristan und Isolde

ich mit Sicherheit ein einziges Tempo meiner Opern anvertrauen zu dürfen glaubte, wenigstens keinen aus dem Generalstabe unserer Taktschlägerarmee."

Nun waren die Hofkapellmeister meistens auch zugleich Opernproduzenten, wie wir ja schon bei Reißiger, Taubert, H. Dorn und Lachner gesehen haben. Und gerade hierin ist der Schwerpunkt aller Widerstände zu suchen. Vom Standpunkt des Geldverdienens und eigener Ruhmredigkeit, den sie dabei einnahmen, erachteten sie es als eine Notwendigkeit, Wagner mit aller Macht zu unterdrücken. Gelber Neid war somit häufig die Wurzel ihrer unehrlichen Handlungsweise. Schon die Nennung des Namens Wagner konnte Meyerbeer (Bild 41) in heftigen Zorn versetzen, und Richard Pohl hat recht, wenn er sagt:

„Die schlechten Opernkomponisten sind alle ohne Ausnahme Wagners Gegner. ... sie alle geraten in mehr oder weniger verhaltene Wut, wenn man ihnen von Wagner spricht. Denn Wagner allein ist daran schuld, daß ihre Opern nichts wert sind. Wenn Wagner nicht gewesen wäre, wären sie etwas. Folglich ist Wagner der Verderb der Kunst. Das ist die Komponistenlogik."

Da obendrein manche von ihnen auch noch — lukrativ, wie Kunstpfuscher nun einmal angelegt sind! — die Feder des Musikkritikers schwangen, so vermochten sie einen doppelt verderblichen Kampf gegen Wagner zu führen. Ihre Überhebung charakterisiert wohl am treffendsten jene Antwort, die Franz Lachner in München jemand auf die Frage gab, ob er Wagnerianer sei: „Selber einer!"

3. Rezensenten. Die dritte Wagner feindliche Interessengruppe — und zwar die gefährlichste von allen! — setzt sich aus den professionellen Musikkritikern zusammen. Eine Armee bekannter oder ephemerer Namen, deren manche bereits die vorigen Kapitel zieren. Wieviel steckengebliebene Musikanten darunter, die zum Tode verurteilt waren, ganze Ballone von Tinte und Galle zu verspritzen! Welche Komik, ein Geschlecht geistig und seelisch verkrüppelter Zwerge ausrücken zu sehen, um einen Giganten totzustechen! Wieviel



Schabst du Cello, schäbiger Schuft?
Nein, ich geige die Gige gestrichener Gauch.

187. W. Schulz. Aus Bayreuth. Simplicissimus



„Eine Schöpfung des Meisters steht nicht ganz auf der Höhe sein Sohn."
192 Rudolf Wilke Unter Musikern. Simplicissimus

stenographisch aufgespeicherten Scheinwissen, um einem Riesen beizubringen, daß er gar kein Riese sei, allenfalls nur ein Floh, der groteske Sprünge macht! Welche Arroganz und Aufgeblasenheit, einem Genie das Konzept korrigieren zu wollen! Während man trotz aller aufgewendeten Finten und Finessen nur bewies, daß man nichts wußte. Da ist kaum einer, der ein Quentchen Geist zusammenbrachte, keiner, der so viel Schöpferkraft besessen hätte, um auch nur eine sangbare, geschweige denn unsterbliche Melodie zu ersinnen. Sie waren nichts als musikalische Wettermacher, deren Prognosen aber immer zu Wasser wurden. Sie saßen wie Eduard Hanslick (Bild 160) — das Urbild des Beckmesser in den Meistersingern¹ — auf den Stühlen der Gelahrtheit und dünkten sich unfehlbare Kritikpäpste zu sein, während sie doch lediglich als leidlich antickierte Harlekine ihrer jeweiligen Preßorgane vor allem Publikum Rad zu schlagen und Purzelbäume zu vollführen hatten! Wenn die Fähigkeit ehrlicher Beweisführung versagt, so greift man zur Lüge und Verleumdung, denn die Presse bedurfte eines Stabes gewohnheitsmäßiger Lügner und Kläffer so dringlich wie der Spitz zum Fuhrmannswagen gehört. Der Name Wagner besaß eine geheimnisvolle



199. Olaf Gulbransson **Ernst Possart** Unsere Zeitgenossen

suggestive Gewalt auf Freunde — und Feinde. Es genügte, ihn nennen zu hören, und die Lüge kroch aus allen Schlupfwinkeln hervor. Man wußte nicht mehr, ob man log und lästerte — so war das Schwarzen eine Gewohnheit geworden.

Daß nun die Karikatur auch Wagners Kritiker aufs Visier genommen hatte, läßt sich nur in vereinzelten Fällen konstatieren. So viel Freiheit der Bewegung hat sie als Dreierm philisterhaft befangenere Witzblätter nicht besessen. Indes hat uns doch der Kladderadatsch

zeahner vergönnt, ein Häuflein verbissener „Antiwagnerianer" 1876 in Bayreuth „bei der Arbeit" zu sehen, wie sie da, kordial zu Paaren gesellt, während der Pause „Stimmung" gegen den Meister machen, um dann hernach ein neu ausgebacktes Lügengespenst auf Siebenmeilenstiefeln in die Welt zu senden (Bild 73) . . . Ritter vom Geiste wähnten sie zu sein, die mit elegantem Florett zu hantieren wissen. Und hatten doch nur pappene Herkuleskeulen, mit denen sie blindwütig um sich hieben — ohne Wagner jemals ernstlich zu gefährden. Denn nachdem er zwei Jahrzehnte lang aufgespießt, geköpft, in Atome zerrissen, durch Elefanten zertreten, von Giftnattern gebissen, durch Dynamitminen in die Luft gesprengt und mit Bomben und Granaten beschossen worden war — baute er in Bayreuth sein Festspieltheater! Woraus erschließt, daß alle Kunstkritik, wie unentbehrlich sie sich auch gebärden mag, im Grunde doch ein gar klägliches Geschöpf ist, das meist an der Unfruchtbarkeit seiner Lenden zuschanden wird. So war es damals. Und so ist es vielfach noch heute — und, wie gesagt, aber ein Nichts, das vor einem kräftigen Atemzug des Genius wie Asche im Winde zerstiebt . . . Längst stehen die Werke jener Kritikbonzen, sehr fein et cochont in Bronzeleder gebunden, als „Wälzer" verstaubt auf den Regalen. Zuweilen schaut jemand hinein. — Pflaster gleich ihnen, um mit windiger Pseudoweisheit seine rostige Feder zu putzen. Und er nennt wie bäurisches Knabern — Komödie! Nichts als Komödie . . . !

4. Die Schriftsteller. Ist das so verwunderlich? Ein epigonisch Völkchen wie die vorigen mußten sie sich zu gleichem Tun verbunden fühlen. Sprößlinge eines verknöcherten leblosgetragenen Pfahlbürgertums hatten sie all ihr Lebtag bloß für seinen Hausgebrauch gedacht und gedichtet: fromm, züchtig, farb- und charakterlos. Nie war das Temperament mit ihnen durchgegangen. Niemals hatten sie empfunden, daß, wer ein gottgesandter Künstler ist, allemal auch als Revolutionär durch sein Jahrhundert schreitet. Nie hatte ihr unbeflecktes Gemüt mehr Musik vertragen gelernt, als zartgehauchte Mendelssohnsche ohne dramatische Struktur. Sie wußten von der Musik nichts weiter als das alte Ammenmärchen, daß sie die Bestimmung habe, angenehm zu ergötzen, oder in Schlaf zu lullen — aber nicht am Flammen anzublasen, Stürme aufzuwerfen, Dienerin stolzer Gedanken wie glutvollen Lebens zu sein. Da schlug Siegfried Drachentöter mit seinem lichtfreuen den Schwerte all ihren Plunder zusammen. Die dostecks

Ernst und Coulon.
„Nun blühe Wälsungenblut . . . !"
266. Arpad Schmidhammer. Münchener Jugend. 1903

Familie ist in Gefahr! Die Kunst wird eine Dirne. Renuten sie angeblich. Wär' es zu glauben, daß auch die Dichter der Neid packte! Und der Sittlichkeitsmoller! Nun würde kein Theater mehr ihre blutlosen Jambendramen aufführen! Damit das aber auch ein Weilchen geschehe, nahmen auch sie den Gänsekiel in die Rechte, um gegen Wagner in komischer Entrüstung zu entbrennen. Ist es nicht tief beschämend für das deutsche Schrifttum, daß kein einziger jenes epigonische Parnassus der Fürstendiener Wagners sich hergesellte! Daß man lieber schwieg, um lieber nicht seinen Gegnern in den Rücken zu fallen! Anders war doch Gelegenheit geboten, das Haupt mit ewigem Ruhme zu bedecken, wie es die geistige Elite von Frankreich für sich getan! Freilich an diesem Beispiel wird klar, welche von den beiden Nationen zur Freiheit berufen und erzogen ist. Zwar stand im Kampfe gegen den Bonapartismus, wie schon gesagt, der Programmpunkt obenan: alles wird befehdet, was vom Hofe ausgeht! Natürlich wurde im logischen Verfolg jenes Prinzips auch das Gute, das von Napoleon kam, bekämpft, in diesem Falle nun die Protegierung Wagners. Obgleich also die Pariser Presse überwiegenderweise mit seinen kritischen Antipoden gemeine Sache machte, hatten sich aber die jüngeren Schriftsteller doch die Unabhängigkeit ihrer Meinungen bewahrt. Wie sah es dagegen in Deutschland aus! Was zunächst die Presse anlangt, genau so wie in Paris, denn es gab kaum ein halb Dutzend Blätter, die als die Wogen des Streites um Wagner hoch und höher schlugen, sich eine anständige Zurückhaltung auferlegt hätten, und zu sagen nur eine Tageszeitung — Berliner Börsenkurier — die unbedingt für die Kunstideale des Bayreuthers einzutreten den Mut besaß. Darum sehen wir aber auch, daß unsere ältere Schriftstellergilde nicht für, sondern wider Wagner ausrückte! Sie war eben wirtschaftlich abhängig von der sechsten Großmacht, oder was richtiger, sie hatte sich ihr bedingungslos mit Haut und Haar übergeben. Umso spaßhafter sind deshalb ihre gelegentlich gegen Richard Wagner vollführten Don Quixotestreiche! Paul Heyse (Bild 190) zum Beispiel, der gleichfalls später im Kampfe gegen die moderne Literaturbewegung — diesen Sturm im Wasserglas! — seinen Mann stellte, hatte sein Poetenheim vor der Wagnerschen Musik als einem „pathetischen Cancan" unserer „stubenrein" gehalten. Bis M. G. Conrad kam (Bild 171)! Lassen wir diesen lieber selbst erzählen.

Eine „Soirée" im adlergeschmückten Hause Paul Heyses in der Luisenstraße, im Schatten der Glyptothek und des Lenbach-Palazzos. Winter 1883/84.

Im Salon mit Pompeji-Reminiszenzen, am Blüthnerflügel, daran spielend und singend die später in Berlin zu großer Berühmtheit gekommene Emilie Herzog. Im Kreise die Gäste, ehrfürchtig um Heyse gruppiert und seinen Worten lauschend, sobald die Sängerin schweigt.

Eben beendet die Herzog ein Liedchen mit Geibelschem Text.

Heyse (lächelnd zu seinen Gästen): Nicht wahr, die Geibelschen Liedchen machen sich doch noch recht gut in dieser einfachen, frischen Musik!

Frau Direktor Raff (Gattin des bekannten Komponisten und einstmaligen Musikhochschul-Direktors in Frankfurt): Sagen Sie, Herr Doktor Heyse, Wagnersche Musik bekommt man wohl nicht hier zu hören?



[illegible]

[illegible] Olaf Gulbransson Aus: Unsere Zeitgenossen

Heyse mit Nachdruck: „Nein, Frau Direktor, davon sind Sie in meinem Hause sicher — nicht einen Ton!" Und einige andere Bemerkungen fallen. Heyse reckt sich im Stuhl in ungetrübtem Triumphgefühl.

Eine Stunde später durchbrauste auf dem Blüthner der Tannhäusermarsch das wagnerfeindliche Haus. Die Gäste saßen noch unten im Speisesaal beim leckeren Mahl und in lebhaften Gesprächen — und plötzlich diese unheben Töne im mächtigen Sturz die Treppe herab. Ohrenspitzen, Kopfschütteln. Heyse vom Stuhl hoch und die Treppe hinauf. Entsetzt und blaß bleibt er unter der Tür stehen, und seine runden Augen funkeln den Missetäter an. Der war ich. Vor dem Nachtisch hatte ich mich still von der Tafel erhoben, war heimlich nach oben gegangen, der Blüthner stand noch offen — und ich weihte das Heyse-Haus dem Genius Wagners!

Mit vergnügtem Pathos spielte ich unter Heyses Blitzaugen den Einzug der Gäste auf der Wartburg zu Ende — und verneigte mich lachend vor dem Empörten: „Nur ein bißchen Wagner, Herr Doktor!"



[illegible] 3 Jahrg. 1896

Einer unter allen war aber doch ein Genie, das ist Friedrich Nietzsche, der Dichter des „Zarathustra", dessen utopistischer Traum von einer großen Renaissance des deutschen Geistes sich so viel Köpfe verwirren konnte. Einst in gesunden Tagen war Richard Wagner wirklich seine „tiefe Liebe ohne Nebengedanken" gewesen. Fünf Jahre nach Wagners Tode erließ er gegen den alten Zauberer eine Kriegserklärung in aestheticis, wie sie radikaler gar nicht gedacht werden kann, und erachtete die „Exekution", nämlich „einen Wagner abzutun", zu den Erholungen seines Lebens. Als Nietzsche dies schrieb, war seines Geistes hochragende Leuchte schon in Wahnsinnsnacht getaucht — und erloschen.

„Der Mediziner Wagner ist auf den Experimentiertisch gebannt. Nicht bloß die Adre-

katen sein; auch die Ärzte können alles beweisen! Wagners Gehirn, schrieb 1872 ein Münchener Medizinmann, müsse vollständig krank sein; denn so einer aus dem Lärm seiner Opern bei herausgehen wolle, müsse ne Gehörnerven „so dick wie Schiffstaue" haben. Puschmann war des lustigen Spaßmachers Name. — Später meinte der französische Irrenarzt Moreau:



Aber was Sie da spielen, ist ja ganz und unmusikalisch. — Das ist doch gerade das Wesen der Wagnerschen Musik.

203. Jossot. 1890

Die Richard Wagner-Musik verhalte sich so wie eine Menge anderer spezifischer Gehirngifte, Alkohol, Morphium, Absinth u. a.; letzteres wurde beispielsweise von allen Neulingen mit Heftigkeit zurückgewiesen, aber neun Zehntel kehrten zurück, um aufs neue die Probe zu bestehen, bis sie unterlägen und das liebgewordene Gift allmählich ihren Körper zerstöre; so das Richard Wagner-Gift. 100 bis 200 seiner Takte genügten, um den Organismus zu einer Wiederholung anzustacheln; zuletzt würden ganze Akte verschlungen; nur die Kräft geben widerständen. Er riete, um das Seuche mit einem Schlage zu vertilgen, den Komponisten in eine Irrenanstalt für Gemüts- und Gehirnkranke unterzubringen und dort zunächst für ein Honorarium zu überwachen, alle Wagnermusik zu verbieten, insbesondere Partituren und Klavierarrangements von Tristan und Isolde zu verbrennen....

Oskar Panizza, einer von der Gruppe der Münchener „Modernen" seligen Andenkens sagte es in einem „Stoßseufzer aus Bayreuth" — veröffentlicht im Oktoberheft der „Gesellschaft" 1891 — geradewegs heraus, daß in bezug auf die Wagnermanie die Ärzte bald eingesehen hätten, daß man da einer neuen Krankheit gegenüberstehe, einer konstitutionellen Verkümmerung der Gehörsperzeption". Dann fährt er fort:

„Sie wissen, daß jener W. R. Wagner in dem harmlosen Kreisstädtchen Bayreuth, Bezirk Oberfranken, sich eine musikalische Inokulationsanstalt à la Pasteur für ungeheure Kosten erbaut hat; daß die aus allen Gegenden der Welt dort zusammengeströmten Menschen zu Hunderten in einen großen finsteren Kasten gesperrt werden, wo sie unter zur sicheren Einwirkung auf das Ohr raffiniertesten Bedingungen mit einer badewärtermäßig abgezirkelten Menge von Tonfluten übergossen werden, womit sie sich dem Wagnerschen Treitement in bezug auf den Gehörnerv unterziehen. Wie es bei solchen gewaltsamen Impfungen geht, ein bestimmter Prozentsatz bleibt. Viele werden kataleptisch, wie eine starrgewordene Verzückung, aus dem Bade-

nute entfernt. Die Regierung sah sich genötigt, der wenige hundert Schritte entfernt gelegenen Irrenanstalt einen neuen Flügel anzubauen ..."

Panizza (Bild 192) verfiel 1905 dem gleichen Schicksal wie Nietzsche — womit für die Mediziner der Beweis erbracht ist, daß Wagner doch kein Genie, sondern ein Irrsinniger gewesen.

Wagnerianer und Publikum

Das Genie ist selbstbewußt, egoistisch, trotzig — und muß es sein. Wie wäre es Wagner anders möglich geworden, sein Kunstideal gegen eine zehnmal selbstsüchtigere, dabei gottsträflich feige, bildungsträge Gesellschaft durchzusetzen? Er mußte sie terrorisieren, ihr seinen künstlerischen Herrscherwillen aufzwingen. Sie rächte sich, indem sie ihn boykottierte, wo er auftrat, und ihn mit ihren illegitimen Waffen bald hinterrücks, bald herausfordernd bekämpfte. In diesem Kampfe sprangen ihm kongeniale Helfer bei: die Opposition schärfte ihr kollektivistisches Empfinden. Ihre reife Künstlerschaft, ihr tiefes Erfassen des geheimsten Wesens aller Kunst ließ sie das Schöpfergenie Wagners alsbald in seiner erdrückenden Gewalt voraussahen und seine Ziele als berechtigt anerkennen. Jeder dieser Fürstreiter besaß hinwiederum seine persönliche Anhängerschaft, zusammengesetzt aus fertigen oder noch studierenden Musikern, sowie Kunstfreunden und Liebhabern der verschiedensten Stände. Natürlich trat diese streitbare Garde sofort auf Wagners Seite. Der Kreis wuchs und verbreiterte sich nach außen hin. Um jeden Ring bildete sich ein neuer. Und das Feldgeschrei aller hieß: Richard Wagner. Das pflanzte sich mit magischer Gewalt fort von Kohorte zu Kohorte, entfachte die Begeisterung zur lodernder Flamme. Psychologie des Persönlichkeitskultus! Die wenigsten kennen den Helden oder wissen näheres von seinen Taten, aber ein romantischer Schauer hat sie gepackt, ein hehres Ahnen, und nun sind sie für ihn, von Enthusiasmus erfüllt, der sich, wollte man ihr Ideal angreifen, bis zum opferwilligen Fanatismus steigern würde — und auch in Wahrheit steigert. Es ist nun einmal so: Jede Sonne hat ihre Satelliten, der Mond seinen Hof, der Komet seinen Lichtschweif. Es gibt keinen Helden ohne Adoranten.

Die „Wagnerianer" bilden also in der Gefolgschaft ihres Namensheiligen eine selbstverständliche Erscheinung. Mit allen Tugenden und Untugenden. Von kritikloser Bewunderung bis zu krankhaft ekstatischer Heldenverehrung ist oft nur ein Schritt. Es hat da Käuze gegeben, die ernstlich behaupteten, daß, wenn alles, was Musiker und Dichter vor Wagner geschrieben, vernichtet würde, so wäre das ein Vorteil für die Welt, weil dann jedermann seine Zeit ausschließlich auf das Studium des Nibelungenringes verwenden könne! Wahrlich eine musikalische Bilderstürmerei sonderer Art, die den Ikonoklasten des kirchlichen Altertums an Puritanismus nichts nachgibt! Derlei Übertreibungen führten von selbst zu



204 Bruno Paul: Opernsänger Kraus als Siegfried



Keine von unseren Sängerinnen wiegt unter 1 Zentner, hier können also nur noch Wagneropern geben.

205. E. Thöny. **Walküren.** Simplicissimus

Angriffen auf die Anhänger Wagners in Wort und Bild. Von den Musikästheten modernster Observanz, die Rudolf Wilke und W. Schulz für den Simplicissimus (Bilder 187 u. 188) oder A. Willette für Le Courier Français aufgefangen haben (Bild 189) bis zu den Wagnerianern älterer Ordnung, welche wir bei Gustav Doré kennen, führt nur ein lockeres Verwandtschaftsverhältnis. Diese werden, wenn sie „[illegible]" und im höchsten Grade einer Verzückung gezeigt, die sogar ihre Gesichtszüge völlig verzerrt, während sie „überwältigt" in apoplektischem Zustande verharren (Bilder 15 und 16); jene tragen — in full dress — schon äußerlich eine gewisse Übersättigung und ironische Selbstvergötterung zur Schau, die zu sagen scheint: ja, wenn wir nicht Wagners Größe „gemacht" hätten! Die Wagnerianer scheinen offenbar einer Metamorphose unterlegen gewesen zu sein. Nach den Charakterbildern zu schließen, die spöttische Gegner von ihnen entworfen haben, müssen wir sie uns als eine ganz merkwürdige Gattung menschlicher Individuen vorstellen. Schon im Jahre 1858 schreibt Hans von Bronsart:

„Wir sind immer als [illegible], kleine blasse, gefährliche Leute, Charlatane, Dulcamaras, Barbaren, Vandalen, Sarazenen, Normannen, Hokuspokus- und Skandalmacher, Querköpfe, bornierte Götzen, Rand- und Bandlose, Lehrpfotenhauer usw. betitelt worden und natürlich der völligen Gesetzlosigkeit, der maßlosen Überschwänglichkeit, dem grobsinnigen Taumel, hohlen Schwärmen, barocken Ungeschmack, flachen Kokettieren, frechen Lärmen usw. überantwortet ..."

Dies Vokabularium läßt sich leicht vervollständigen. Nach unseren Auslegungen sind Wagners „Anhänger" oder „echt in der Wolle gefärbten Anbeter" bald „Narren, die weder musikalische Ohren am Kopfe, noch ein empfängliches Herz für echte Musik besitzen, sondern nur auf das angewiesen sind, was die engagierten Wagner-Erfolg-Leithämmel ihnen vorblöken", bald erscheinen sie als „Baalspriester, in verzücktem Veitstanz schwärmend," oder

als „Wölfe“ und „haarbuschige, zukunftsgläubige, streitende Berserker, unter dem Panier des alleinseligmachenden Wagner“. Sie zerfallen ferner in „Moderne Abdenten“, „Trabbelsen“, „musikalische Freimaurer“, „Myrmidonen“, „Bangegendarmen“, „Atheisten“, „Trottel“, „Konfusionsräte“, „vorzeitige Patentschädel“, „Entartete Revolutionäre“ usw., von denen „bekanntermaßen 99 Prozent total unmusikalisch sind“. Zu einem ähnlichen Urteil gelangt selbst eine Universitätsleuchte, nämlich der Wiener Musikprofessor Richard Wallaschek. In seiner „Ästhetik der Tonkunst (1886)“ heißt es wörtlich: „Wagner schreibt nur für Künstler“. Wie diese Künstler aussehen, wissen wir: Hochfahrende Schwärmer, zumeist



„[illegible]“

206. Bruno Paul: Der Tenor im Salon. Simplicissimus



207



208

gebrochene Genies, die von Akkorden leben und in Luftschlössern wohnen, im übrigen aber Vernunft und Sitte verachten. ... Überhaupt besteht, nach landläufiger Meinung, die ganze ‚gemeine Bande' aus ‚hysterischen Mänaden' und ‚entmannten Korybanten'.

Martin Plüddemann, der allzufrüh verstorbene Balladenkomponist, machte sich schon 1877 ein Vergnügen daraus, das Konterfei eines waschechten Wagnerianers, wie es sich während der ersten Bayreuther Festspiele in den Köpfen zeitgenössischer Musikrezensenten ausgewachsen hatte, nachzuzeichnen:

„Äußerlich ist der Wagnerianer sofort durch eine lange Mähne von meistens blonden Haaren auf, die à la Liszt gekämmt sind; in seinem Wesen macht sich sofort eine außerordentliche Arroganz bemerkbar, die selbst die des Meisters übertrifft. Er spricht ihm völlig unbekannte Menschen an, ohne sich vorzustellen, und fragt sie nach ihrer Meinung über die neuesten Wunderwerke des Meisters. Hält man mit seinem Lobe zurück, so wendet er sich achselzuckend ab; wagt man es aber, offen zu tadeln und ihm zu widersprechen, so nimmt er ein Bierseidel und schlägt es einem auf dem Kopf entzwei. Überhaupt ist der Wagnerianer ein ganz läppisches und lächerliches Wesen, meist ein junges, unreifes Kerlchen ohne selbständiges Denken, in blind gläubiger, dumpfer Verehrung vor dem Meister auf den Knien rutschend; er ist, wie überhaupt ohne gründliche allgemeine und speziell musikalische, so namentlich ohne historische Bildung, aus der er ersehen könnte, daß Wagner nur der Schlußstein einer langen Kette von Meistern des dramatischen Gesanges ist; Wagner ist ihm eben sein Alpha und sein Omega, sein Ein und sein Alles, die andern verachtet er; wie der Meister, und ist überhaupt halb verrückt. ..."

Solche Exemplare existierten natürlich nur in der überhitzten Phantasie der Zeitungsreporter, obwohl die Wagnerianer zuweilen den Gegnern als kecke Streithähne zu imponieren versuchten und dadurch erst recht deren Spott herausforderten (Bild 179). —

Zwischen der engeren Gefolgschaft Wagners und dem weitschichtigen Theaterpublikum läßt sich nur eine lose Verbindung herstellen. Der Begriff „Wagner-Publikum" verträgt keine generalisierende Anwendung. Der kleinere Kreis der Musikkundigen führte mit den Anhängern strengster Observanz das Steuer. Dagegen ist die große Masse den impulsiven Stimmungen des Augenblicks unterworfen und jedermann — politische Aktionen haben das oft bezeugt — bereit, ihren Abgott zu stürzen. Was nun Wagner anlangt, so stoßen wir doch auf das gerade Gegenteil. Der gesunde Instinkt des unvoreingenommenen Publikums fand zu seinen Tonwerken, was ihm vollkommen zusagte. Die hypnotische Dauerwirkung dieser Musik auf die Volksseele beweist, wie sicher das Genie den rechten Klang dorthin zu werfen vermocht hat. Jener großen Masse verdankte Wagner zumeist alle äußeren Erfolge. Das war von Anfang an. Und war überall so. Aber daran konnte ihm mit Recht nichts gelegen sein. Er forderte Verständnis für das Neue, das er schuf. Vom instinktiven Ahnen bis zum bewußten Verstehen ist ein ziemlich weiter Weg der Entwicklung. Das Publikum von damals war philisterhaft, träge und schlaff. Es trug kein Verlangen nach dem Kunstwerk, es wollte sich zerstreuen, aber nicht sammeln, dem Zerstreuungssüchtigen und hinst



207—210. Olaf Gulbransson. **Von den Wagnerfestspielen in München.** Simplicissimus

liche Einzelheiten, nicht aber die künstlerische Einheit Bedürfnis". Diese Merkmale haften allerdings auch noch dem heutigen Theaterpublikum an. Trotzdem ist es durch Wagner zur Kraftübung im Kunstgenuß erzogen worden; wenigstens wird heute sich niemand mehr über die „unerträgliche" Länge eines seiner Werke ernstlich beklagen — er sei denn ein Böotier. Ob freilich jetzt das Verständnis gegen ehedem an Vertiefung gewonnen hat, darf bezweifelt werden. Solange Wagner lebte, herrschte nicht bloß die „Konventikelmusik und das enharmonische Fieber" unter den Wagnerianern, sondern auch die Sensationssucht unter dem Publikum. Es lief ins Theater, um den Meister zu sehen, sich mehr an seinem Anblick als an seiner Musik zu berauschen. In dieser Beziehung verdanken wir Adolf Oberländer eine übermütig komische Zeichnung (Bild 182). Das vollgepfropfte Haus weist auch nicht einen Zuschauer auf, dessen Interesse der Bühne zugekehrt wäre. Aller Augen sind, mit Krimstechern bewaffnet, nach der Loge gerichtet, in deren dunklem Hintergrunde der anwesende Meister sitzen — soll. Selbst die Musiker spielen auswendig, um ihn zu erspähen und der Kapellmeister tut während des Dirigierens das gleiche. Auf dem vierten Rang klettert gar einer über den andern. ... Noch weiter geht der Karikaturist des Schweizer Nebelspalter. Er veranschaulicht die Macht des „Ringes" auf die Veränderung der äußeren Physiognomie „des Herrn Bümplerniß" (Bild 186). Mehr und mehr vergeistigen sich seine Gesichtszüge — bis aus dem Biertrümpfel ein rechter Richard Wagner geworden ist. Oskar Panizza versucht Wunderwirkungen ähnlicher Art auf die Psyche erotisch an einem andern Beispiel zu erklären. Er versetzt uns in eine Aufführung des Tristan.

Bei der Première waren die Leute nach dem ersten Akte aus dem Theater gestürzt; „einige mit rotem, zornglühendem Kopfe wegen der niederträchtigen, ihren Ohren zugefügten Beleidigung; andere eilten mit gähnend aufgesperrtem Rachen ins nächste Kaffee. Bekannte, die sich trafen, platzten vor Lachen heraus; man sprach von Mozart, sich im Grabe umdrehen. ... Aber bald sollte es anders kommen. ... Bei gelegentlicher Wiederholung dieser oder jener ein- bis zweihundert Takte der Oper auf dem Klavier oder im Konzertsaal zeigten sich nämlich bei einzelnen der Anwesenden, besonders bei Damen, feierlich gespannte Mienen, glänzende Augen, Starrheit der Glieder, alle(r)lei Anzeichen der Geistesabwesenheit; wie Frösche, die sich abends gegen das Licht kehren, saßen sie da, für alles abgestorben, bis auf die eine Quelle, die sie faszinierte; erst nach Schluß des letzten Akkordes wich der merkwürdige Zustand."

Offensichtlich hat Panizza hierbei das aus Angehörigen der gebildeten Stände zusammengewürfelte Musikpublikum im Auge. Haßt das „Die Gesellschaft", deren nivellierenden Einflüsse wie alles so auch die Kunst unterworfen ist! Jenen schwülen Dunstkreis bringt eine Karikatur von Aubrey Beardsley berückend nahe: wir geraten da mitten in eine Corona dekolletierter moderner Isolden hinein. Der Duft von blauschwarzen Haaren, von nackten üppigen Büsten und runden fleischigen Schultern schwängert die Luft; aus dunklen Augensternen sprühen Flammen heißer üppigster Lebenslust (Bild 196). ... Diese bildliche Szene kommentiert gewissermaßen eine Übertragung des Tristanwerkes auf die angewandte „Herrenmoral" der besseren Gesellschaft. Wagners Kunst wird als auffälliges Mittel



Genial. Siegfried Wagner: Mensch! Meister! Mir ist da eben das Schwanengewieher von Papa eingefallen.

211. W. A. Wellner: **Wagneriana.** Lustige Blätter. Berlin. 1904.

zum brauchbaren Zweck genommen: man sucht und erblickt in ihr häufig nur das schöne verdeckende Feigenblatt, wenn nicht zugleich ein bequemes Sprungbrett für die Anreizung natürlicher Triebe. Sehr viel mehr begehrt man schwerlich! Gutzkow (Bild 17) spielt hierauf an, indem er sagt: „Frauen der höheren Gesellschaft, sinnliche Naturen, Männer von weibischem Gepräge, hätten sich die Pflege der Wagnerschen Musk — lediglich wegen deren sinnlichen, auf die Phantasie arbeitenden Charakters! — aller Orten und in gleicher Weise zu ihrem besonderen Geschäft gemacht.“ ... Der gegen Wagner erhobene Vorwurf ist absurd, denn er ist es gerade gewesen, der mit seiner Kunst ein starkes Bollwerk gegen die durch den welschen Opernschwall heraufbeschworene „Verweichlichung des Volkes“ errichtet hat, mit dem Unterschiede nur, daß weder die damalige Gesellschaft noch auch die heutige vollkommen zur „Kraftübung im Kunstgenuß“ emporgedrungen. ... Das war aber, wie die Menschheitsgeschichte lehrt, immer so, wenn nämlich das goldene Kalb zum Abgott erkoren, dagegen die Kunst zur Modesache erniedrigt wird.

Einst wurde es — wie das Beispiel Heyse gezeigt hat — in ästhetischen Salons als ein Beweis vornehmer Erziehung angesehen, Wagner lächerlich zu perhorreszieren und schon die bloße Nennung seines Namens als Verstoß gegen die „guten“ Sitten zu ahnden. In Italien war laut Versicherung glaubhafter Leute, noch bis 1870 das bloße Anhören der Wagnerschen Musik als „Jettatura“ (böser Blick) ebenso als schädlich verschrien, und manche Zeitungen verstiegen sich sogar zu der Meinung, daß der Besuch einer Wagner-Vorstellung Gelbsucht, Blattern, Cholera und wer weiß was für Unglücksfälle nach sich ziehe. ... Sollte nun, was damals den Italienern recht war, nicht auch noch viel später den deutschen Bildungsphilistern billig erschienen sein? Jawohl, es gehörte noch bis ins Parsifaljahr hinein zum feinen Ton, vor der alles vergiftenden „Wagner-Epidemie“ zu warnen! Dieselbe schreckliche Seuche soll aber auch 1892 anläßlich des glänzenden Erfolges der Walküre in Paris und ganz Frankreich „täglich neue zahlreiche Opfer gefordert“ haben!



213. Vorschlag für das Berliner Wagnerdenkmal. Münchener Jugend. 1901

„Die Wagnerei[1]“ — schrieb dort ein Pamphletist — „namentlich im akuten Zustande, spottet jeder medizinischen Behandlung. Der Mißbrauch, den die Journalisten mit dem Einamen Tetralogie, den Tetralo

pastillen und der Parsevaline treiben, führt rettungslos zum tollsten Wahnsinn, gegen den es kein anderes Mittel mehr gibt als Einsperren und Zwangsjacken.

Wie seltsam haben sich doch seitdem die Zeiten und mit ihnen die Anschauungen gewandelt!

Heute müssen Wagners Schöpfungen zweierlei profanen Zwecken dienen: einmal, um das Gespenst des Defizits von den Kassen der großen Theater zu verjagen, und das andere Mal, um die gähnende Kluft der Scheinbildung unserer besseren Gesellschaft gleißnerisch zu verhüllen (Bild 202 und 203). Über diese letztere Misere täuscht keine noch so anspruchslose Bewunderung, kein noch so affektiniert oder ostentativ zur Schau getragener Enthusiasmus hinweg (Bild 161 und 162). Der Hinweis auf Amerika mag als Erklärung solchen Zustandes dienen. Bruder Jonathan interessierte sich bekanntlich sehr zeitig für Wagner. Nur glaube man ja nicht, daß dies Interesse viel weiter ging als über die Neugier einerseits und über den geschäftlichen Ehrgeiz des aufstrebenden Industrialismus andererseits.



213. Vorschlag für ein Münchener Wagnerdenkmal. Münchener Jugend 1908

Ein Volk, das noch bis heute auf musikalischem Gebiet eine so erschreckliche Armut zeigt und das fast nur scheußliche Negertänze (Cakewalks!) kultiviert, vermochte wohl zu Wagner keine eigentliche rein künstlerische Verständigungsbrücke zu finden. Aber man hielt sich selbst ja von der alles bezwingenden Macht des Dollarreichtums fest genug überzeugt, um ein auch bei idealen Kulturfragen als ausschlaggebend in die Wagschale zu werfen. Die Unionstaatlichen Parvenüs klopften protzig auf ihre gefüllten Geldsäcke. Mehr als wie ein Handelsprodukt erscheinen ihnen Wagners Tondramen wohl kaum! Wenn man Geld hat, kann man sich jeden Genuß verschaffen. Kunstsinn und Kunstverständnis sind für den praktischen Yankee zwei Dinge, die man hat, wenn man sie braucht, das heißt, die sich gemäß selbstbewußter Meinung sogleich einstellen, wie man den verschiedenen Etats für luxuriöse Hausbälle, Weltreisen, Sport, Börsenspiele usw. auch einen Etat für „Kunst" beigesellt. Wagner wurde also zum Modegötzen erklärt. Er mußte sich nun freilich auch alle Launen der Mode gefallen lassen — weshalb es denn nicht bloß einmal vorgekommen ist, daß die Nabobs von New York die Vorsehung spielten. Meistens so ungebildet wie geldmächtig, legten sie sich auch als Logeninhaber oder Theateraktionäre keinerlei Zwang auf. Sie sind gewöhnt, allen Orten das große Wort zu führen. Daher protestierten sie z. B.

1886 gegen Tristan und Isolde. Jedoch weder aus ästhetischen, noch aus moralischen Gründen. Es mißfiel ihnen allerdings die verfeinerte und gemäßigte Instrumentierung, die hier gerade in der Bevorzugung der Saiten- und Holzblasinstrumente zutage tritt, aber sie hatte nur ihr Mißfallen, weil die Musik so leise war, daß man sich nicht der üblichen Unterhaltung in den Logen hingeben konnte, ohne durch Zischen zur Ruhe verwiesen zu werden.¹ Dieselben Aktionäre des Metropolitan Opera House bezeugten wenige Jahre später eine noch gehässigere Undankbarkeit. Mit steigendem Unwillen hatten sie die lawinenartig emporgewachsene Begeisterung der New Yorker für die Wagnersche Musik beobachtet. Und weil sie mit dem Volk nicht ein gleiches Kunstinteresse gemeinsam haben mochten, so beschlossen sie kurz und bündig, die deutsche Oper ganz abzuschaffen, weil es ihnen, berichtet H. T. Finck, unmöglich geworden war, auf andere Weise — Wagner los zu werden.

Sehen wir uns daraufhin ein wenig bei unserem deutschen „Wagner-Publikum" um. Noch heute holt es sich seine magere Belehrung über des Meisters Werke aus dem seichten Gerinnsel der Zeitungskritik. Noch heute besteht der Ausspruch Schopenhauers zu Recht:

„Die Leute haben eine gewisse Scheu vor jedem großen Kopfe; das, was er gedacht hat, verliert seine Unheimlichkeit für sie erst, wenn es durch einen gewöhnlichen Plattkopf ihres Gelichters hindurchgegangen und durch diese Filtration ihnen homogener geworden ist."

Noch heute gibt's genug Wagner-„Enthusiasten", die, wenn's hochkommt, sich erst im letzten Augenblick das Textbuch kaufen, in der Meinung, daß sie es ja während der Vorstellung — wie das bei sonstigen Opern gebräuchlich — nachlesen können, die aber weder mit dem Faktum rechnen, daß erstens der verdunkelte Theaterraum jede Lektüre ausschließt, und daß zweitens Wagners Dichtungen — keine Libretti sind. Von einer geistigen, geschweige musikalischen Vorbereitung zuvor ist noch viel weniger die Rede. Man steht deshalb allen innern Vorgängen der Handlung fremd gegenüber und bringt sich so um den höchsten Genuß, den ein Kunstwerk gewähren kann. Dennoch geht man tapfer in Wagners Musikdramen! Es ist eben modischer Brauch, überall dabei zu sein, und besonders den „Kenner" zu markieren (Bild 164). Um diese Kenner- wie Bekennerschaft steht es aber meistens leider sehr traurig, trotzdem oder weil alle Welt mit Wagners Musik beleckt ist. An Stelle der echten, exaltierten Wagnerianer und Antiwagnerianer von ehedem sind die weit fragwürdigeren snobistischen Wagnerianer getreten. Sie haben ihren Nährboden vornehmlich in den Hauptstädten der Welt, dort also, wo im hastenden Gewerbe- und Verkehrsleben die Vorbedingungen für die Erfassung des äußeren glitzernden Scheins, wie für die Oberflächlichkeit jeglicher Geistes- und Gemütsbildung von selbst geboten sind. Paul Marsop gibt einmal vom Pariser Wagner-Publikum eine jedenfalls zutreffende Charakteristik. Er sagt:

„Sehen wir sie da nicht wieder, alle die Gattungen der falschen Wagnerianer, nun hier mit einem Stich internationaler Boulevardeleganz versehen? Sitzen sie da nicht alle beisammen: die Dame der großen Welt, welche das Malen nervös und das Musizieren hysterisch macht, die



Grals-Ritter

„Höchsten Heiles Wunder!“

214 Arpad Schmidhammer Münchener Jugend 1904



Kommerzienrat Leichner wollte sich als Präsident des Wagner-Komitees mal ordentlich aus Fettschminke setzen. Und was sitzt er denn

212. Das Berliner Wagner-Denkmal. Lustige Blätter. Berlin, 1903

Kavalier, welcher neben dem Sport des Taubenschießens und dem der Jockeirennen neuerdings auch den der Lanzenjagd betreibt, der Financier, welcher zwischen der Regelung der orientalischen Frage deutsche Kunstangelegenheiten „protegiert", der unreife Student, endlich der Schwärmer, welcher nur das bewundert, was er nicht versteht usw.!"

So schrieb Marsop 1880. In besonderer Beziehung auf unsere deutschländischen Zustände hat aber dies Bild auch noch heute nicht seine tristen Farben verloren!

Gralshüter

Das große künstlerische Erbe Richard Wagners, was er so rein und strahlend zum höchsten Gral erhoben, in Bayreuth hinterlassen hatte, wurde von seiner Gattin Cosima in Besitz genommen. Wer wäre auch würdiger gewesen, den kostbaren Gralsschatz zu hüten, als diese Frau! Wie ein Wunder war sie in Wagners liebeglühende, sturmüberschüttete Lebensbahn getreten und zwar während der schwersten Periode, als auch schon manche seiner Freunde zweifelnd zu fürchten begannen, daß ihm kaum jemals zu helfen sein würde. Dies „Axiom" hat Frau Cosima zuschanden gemacht. „Sie wußte" — schrieb Wagner in einem Briefe an Eliza Wille — „daß mir zu helfen sei, und sie hat mir geholfen. Sie hat jeder Schmach getrotzt und jede Verdammung über sich genommen." Zwei Individuen, die das Joch „tragischer" Ehen getragen hatten, traten Erlösung suchend zueinander, ein oft im großen Weltleben wiederkehrender Vorgang, der seine einfache psychologische Erklärung, jedoch auch seine menschliche Rechtfertigung findet. Das deutsche Philistertum hat, wie bei Goethe, so in diesem Falle seinen engbrüstigen Sittlichkeitsfanatismus gezeigt und es würde im Hinblick hierauf ein wahres Wunder zu nennen sein, wenn die Stimme der

Verleumdung vor dem intimen Familienleben Wagners verstummt wäre. Das war aber weder zuvor in Dresden noch in Wien der Fall gewesen. Und nun von München bis Triebschen erst recht nicht — wie ja schon in dem Abschnitt „Weibliche Schutzengel" dargelegt wurde.

Des weiteren fällt mir dort ersichtlich, daß freilich auch die Karikatur nicht an jener kritischen Periode vorbeigekommen ist, ohne das Gebot ihrer künstlerischen Delikatesse zu negieren. Abgerechnet verschiedene zeichnerische Satiren von sehr persönlichem Charakter treffen wir Cosima mit ihrem Gatten gemeinsam auf einigen bereits früher bezeichneten Blättern aus der Zeit der ersten Bayreuther Festspiele. Seitdem sie aber Alleinherrscherin von „Nibelheim" geworden war, konzentrierte sich jegliches Interesse, das die Presse und Karikatur, wie das Publikum nehmen mochten, selbstverständlich auf ihre Person allein. Die hier beigegebenen Witzbilder konstatieren zunächst den stattgefundenen Rollentausch. An Stelle Wagners ist seine Witwe getreten, die einmal als Walküre dahersreitet, in der hoch erhobenen Rechten den an einer Fahne befestigten Klingelbeutel schwingend, während sie mit der Linken den Heldensänger van Dyck neben dem Pferde mit sich schleift (Bild 165) und die das andere Mal als — Ausruferin vor dem Eingang zum Festspielhause Posto gefaßt



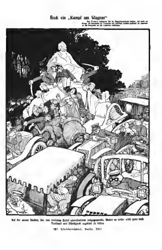
Aus Vogelhaus des Wagner-Hauses in Bayreuth entschlüpften leider wieder einige wertvolle Singvögel wie Prinz Ludwig Ferdinand, Possart u. a.

216. Kladderadatsch. Berlin. 1902

hat (Bild 182). Das große Blatt von G. Brandt, dem bekannten Kladderadatschzeichner, interessiert besonders: es zeigt „Cosimama“ in Ganzfigur auf einer Parsifal-Partitur im Fauteuil sitzend (siehe Beilage).

Schon bald nach der ersten Aufführung des Gralsdramas, vollends nach dem Tode seines Schöpfers erfuhr sich die Anzeichen zu einem völligen Umschwung der Meinungen. Hatte früher die Kampfparole gelautet: Gegen Richard Wagner, so richtete sie sich fortan wider seine Erben. Das Genie, dem Meister, solang er lebend wirkte, von seinen Feinden hartnäckig verweigert, wurde ihm jetzt, seit er im Grabe ruhte, bewundernd zugesprochen. Desto strenger, so lautete der Refrain aller kritischen Kundmachungen, sei aber auch sein Werk vor entweihenden Händen zu hüten, da es als eins der höchsten unserer Nation gehörigen Güter erachtet werden müsse! Eingedenk des Hanslickschen Orakels vom Jahre 1882: „Mit Wagner wird voraussichtlich das Bayreuther Festspielwesen erlöschen,“ befleißigte sich nun die Kritik, den künstlerischen Wert der unter der neuen Leitung zustande gekommenen Aufführungen zu diskreditieren, um diese solcherweise zum „Erlöschen“ zu bringen. Wie einst Richard Wagner, noch nur jetzt auch seine Gattin der Schimpfname! Sie, die sich in tiefster Witwentrauer ihres Haupthaarschmuckes beraubt hatte, habe das Opfer — so schmähte man — lediglich der Pietät ihres Vaters Franz Liszt gebracht, in der Absicht, dadurch ihre Ähnlichkeit mit ihm außerordentlich gefördert zu wissen, um so auch schon äußerlich als „energische“ Lenkerin zu posieren. Man fabelte von zweierlei Vorstellungen, wollte wissen, daß z. B. an Parsifal-Tagen das Publikum „gewählter“ sei als an Tristan-Tagen, wo entweder vor leeren Bänken oder aber vor — Bayreuther Feuerwehrleuten gespielt werde. Lukrativer Geschäftsgeist sei das treibende Agens, und die hieraus folgende Verflachung müsse zur Lokalität führen oder was dergleichen mehr. Mancherlei Vorkommnisse — das läßt sich kaum in Abrede stellen! — mochten wohl einen Anschein von Geschäftlichkeit besessen haben: so beispielsweise die seinerzeit von der Kritik auf solche Motive zurückgeführte Wurfelung eines internationalen Solistenpersonals! Willkommene Gelegenheit zu ähnlichen Schlußfolgerungen gab dann vor allem die etwas geräuschvoll inszenierte Vorstellung Siegfried Wagners als Opernkomponisten und präsumtiven Festspielleiters. In dieser gedoppelten Eigenschaft ist der Schöpfer des „Bärenhäuters“ und des „Kobold“ nicht bloß musikbiographisch zu frühem Ruhm gelangt. Viel amüsanter dünkt uns jedenfalls seine Vergottung durch die Karikatur! Olaf Gulbransson hat ihn der Simplicissimusgalerie bemerkenswerter „Zeitgenossen“ eingeordnet (Bild 201), und die Zeichner der Berliner Lustigen Blätter wie der künstlerisch vornehmen Münchener Jugend brachten Jung-Siegfried, dem glückhaften Dichterkomponisten, ihre ausgesuchteste Reverenz entgegen (Bilder 211 und 219). Ein weiteres verdächtiges Moment glaubte man schließlich in dem bald rivalisierenden, bald auffällig entgegenkommenden Verhältnis Ernst von Possarts, des damaligen Intendanten der Münchener Hofbühnen zur Villa Wahnfried finden zu sollen (Bilder 199, 200 und 213). Dessenungeachtet war aber der

Auch ein „Kampf um Wagner“



Bei der neuen Rauferei, die dem modernen Kultus entgegentrat, scheint es leider nicht ganz nach Verdienst und Würdigkeit zugehen zu wollen.

217 Kladderadatsch. Berlin, 1907

Vorwurf, als gelte den Wagnerschen Erben das Festspieltheater nichts mehr und nichts weniger als melkende Kuh, ungerechtfertigt oder doch verstiegen.

Das Gegenteil hat Frau Cosima 1903 bewiesen, indem sie sich der auf eine so scheinend eigenmächtige — zwar nicht dem amerikanischen Urhebergesetz zuwiderlaufende Aufführung des Parsifal gerichteten Absicht des Direktors Heinrich Conried vom Metropolitan Opera House in New York mit allen Pietäts- und deutschen Rechtsgründen entgegenstemmte. Umsonst, leider, wie zu erwarten stand. Die „Vergewaltigung der Dynastie von Bayreuth“ glückte nämlich (Bild 211), und Frau Wagner war zum Schrecken aller Bonzen des Festspieltheaters ebendrein noch gezwungen, mit Uncle Sam im Schatten des Sternenbanners einen verwegenen Nationaltanz zu drehen (Bild 218)! Unter solchen Umständen mußte sich aber auch der publizistische Helferdienst M. G. Conrads als völlig zwecklos erweisen. Ja, dieses allezeit uneigennützige Förstreuter Wagners unterlag hinterher noch in einem von Conried gegen ihn erhobenen Beleidigungsprozeß — um nun dem „Gralsräuber“ erst recht viel Wasser auf eine alle Welt durchklappernde Reklamemühle geleitet zu sehen. Natürlich war der Parsifal dort ein ausschließliches Schaustück für Millionäre und Milliardäre! Womit der absolut kunstfeindliche, — keinesfalls gewinnsüchtige Zweck der Veranstaltung vor den Augen Amerikas bewiesen ist (Bild 214). Und dieser Umstand führt uns wieder nach Deutschland zurück.

Gewiß, es wird mit einiger Berechtigung eingewendet werden dürfen: Das Bayreuther Unternehmen entspricht so, wie es fundiert ist auf spekulativer Kapitalsbasis, bei weitem nicht der Idealgestalt, die Richard Wagner ursprünglich vorgeschwebt, und die er trotz aller Hindernisse einst zu verwirklichen trachtete. Aber was selbst ihm nicht geglückt ist, weil die Nation richtiger das vermögliche Bürgertum total versagte, das konnte seinen Erben nun und nimmer gelingen (Bild 219). Man wird ferner nicht leugnen können, daß auch das Festspiel-Publikum den hohen Intentionen Wagners wenig entspreche. Reiche Globetrotter aus aller Herren Länder, aristokratische und plutokratische Kunstfexen deutschen Gebietes, die hier — bloß weil ihnen ihre Besitzverhältnisse jedweden kostspieligen Kunstsport gestatten — das Hauptkontingent zu bilden pflegen, sind fraglos am allerletzten zu Hütern des Gralstempels berufen, oder sollten es sein.



219 Kladderadatsch, Berlin, 1904

* * *



Wagner sel. Erben

210. Münchener Jugend 1908

Fernab steht das Volk, das da hungert nach geistigen und künstlerischen Schätzen, die ihm Wagner zu geben gehofft hat, bis er die Augen schloß. „Stets erschien ihm ja dies Volk als ‚der Inbegriff aller derjenigen, welche eine gemeinschaftliche Not empfinden. Nur ein gemeinsames Bedürfnis ist aber das wahre Bedürfnis; nur wer ein wahres Bedürfnis empfindet, hat aber ein Recht auf Befriedigung desselben; nur die Befriedigung eines wahren Bedürfnisses ist Notwendigkeit, und nur das Volk handelt nach Notwendigkeit.' Seinen Hunger nach realer Freiheit und Schönheit wollte er sättigen. Zum Bayreuther Festspielhaus sollten nicht jene kommen, ‚die keine Not empfinden', also deren ‚bloßes Bedürfnis der Erhaltung des Überflusses dem gemeinsamen Bedürfnisse geradezu entgegensteht" — sondern eben nur das Volk. Wagner hatte aber auch sehr wohl erkannt, daß, solange die „Industrie" — d. h. der Kapitalismus — „unsere Herrin' bleibt, statt ‚unsere Dienerin' zu sein, an die Erreichung jener hohen Ziele schwerlich zu denken sei. Und keiner beklagte es mehr als Wagner, da er sich aus Gründen der künstlerischen wie materiellen Selbsterhaltung gezwungen erachtete, von seiner ursprünglich ins Auge gefaßten Absicht, den Eintritt zu den Festspielen niemals

von der Käuflichkeit einer Platzkarte abhängig zu machen, gänzlich abzustehen. War er es doch gerade, der vom ersten Tage seines Kampflebens bis zum letzten Atemzuge ein neu künstlerisches, aber auch zugleich ein ernst soziales Evangelium verkündigt hatte! Dem ersteren Teile dieser Lehre sind seine Erben zweifellos nachgekommen, denn sie waren jederzeit redlich bemüht, Wagners Werke rein und vorbildlich vor aller Welt aufzustellen und sie heilig zu bewahren. Vollstrecker seines sozial künstlerischen, d. h. volkserziehenden Programms konnten sie nun und nimmer werden! Ebensowenig ist aber auch die bürgerliche Gesellschaft, ist am allerwenigsten der moderne Klassenstaat weder würdig noch befähigt, um jene Aufgabe zu übernehmen, geschweige denn sie befriedigend zu vollbringen. Erst von einer höheren Stufe der allgemeinen menschlichen Entwicklung ist die Verwirklichung des Wagnerschen Allkunstideals zu erwarten. Sollte jedoch selbst dies unmöglich sein, ... hat — nach Richard Wagners prophetisch an die Zukunft weisendem Anspruche — auch diese Kunst sich ausgelebt.



220—223. Arpad Schmidhammer: Zeichnerische Glossen: Liszt, Wagner, Bülow. Münchener Jugend 1900



